

قراءات تراثية

مركز توثيق تكملة التراث العربي

دراسات

تجنيس المقامة

القمر الأسود

تحول الرسالة

لغة عرائس البحر

الحكاية البيان

موت الأحب

كرامات الصوفية

تيمة السفر

المجلد
الثالث عشر
العدد الثالث

أبريل ١٩٩٤

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایرة المعارف اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثالث عشر
العدد الثالث

حرييف ١٩٩٤

شماره ثبت
 ٤٩١٨٢
 رده بندي
 تاريخ
 ٨٩/٣/٢٧

قراءات تراثية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول
مجموعه الفتاوى



رئيس مجلس الإدارة: مهدي سرهان

رئيس التحرير : جابر مغفور

نائب رئيس التحرير : هدى وصفي

الإخراج الفني : سعيد السيري

مدير التحرير : حسين حمودة

**التعمير - نماذج شحاته
نماذج قنديل**

معركة حاروة: أمال صلاح
صلاح راشد

412

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

● الأسعار في البلاد العربية:

الأسواق في البلاد العربية:

الكويت ١٧ دينار - السعودية ٢٧ ريال - ~~البحرين~~ - المغرب ٨٠ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة -
البحرين ٢ دينار - لبنان ١٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٦٦٧ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٠٠٠
للس - قطر ٢٧ ريال - غزة ٢٦٦ سنت - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر
٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

● الاضطرابات من الداخل :

من سنة (أربعة أعشار) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا، ترسل الاشتراكات بحمولة برقية حكومية.

● الاضرابات من الخارج :

الإضرابات من الحاج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢١ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاء البريدية - ما
يمثل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

٢٥٠ قرصاً

● ترسل الاضرعات على العنوان التالي :

مجلة الفصل: الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ٢٠٠٤

• الإعلانات : ينشر عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

قراءات تراثية

• فى هذا العدد



• مفتتح

رئيس التحرير ٥

محمد أنصار ٩

أحمد درويش ٢٠

عبدالله محمد الفداسى ٤٠

محمد مشبال ٥٩

ألغت كمال الروبى ٧٢

عبدالله إبراهيم ٩٤

نصر حامد أبو زيد ١٠٥

عبدالفتاح كيليطو ١٢٩

فرهاد جبرورى غزول ١٣٤

عبدالحميد حواس ١٥٣

محسن جاسم الموسوى ١٧٣

محمد بدوى ١٨٨

أحمد الزهوى ٢٠١

سليمان العطار ٢١٨

يوسف زبدان ٢٢٣

مونتسرات أبو ملحم ٢٣٤

• تجنيس المقامة

• البناء الفنى لأخاديش ابن مزلج

• القمر الأسود أو النص المقاتل

• سمة التضمين التهكمى فى رسالة التريخ والتدوير

• تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران

• حى بن يقطان : سيرة ذاتية لابن طفيل

• الرؤيا فى النص السردى العربى

• لغة عيرائس البحر

• قصص الحيوان بين موروثنا الشعبى وتراثنا الفلسفى

• الحكاية البيان وأنسب شكل أهدى حكاى

• الفضاء المباشر لمشابهات ألف ليلة

• موت الأحذب وقيامته

• التراث العربى والإسلامى فى رواية فنيجانزويك

• التراث بين الحضور والغياب

• كرامات الصوفية

• الإسكندر ذو القرنين فى كتاب أدب الفلاسفة

المجلد
الثالث عشر
العدد الثالث

حريف ١٩٩٤



قراءات تراثية

- ٢٤٩ شبيب حليفي - نعمة السفر في النص السردى القديم
- ٢٥٧ أنور لوقا - قراءة سمائية لنص تاريخي للمقريزي
- ٢٦٨ سوزان ستيتكيلشتش - إعادة صياغة البدع
- ٢٨٩ حمادى الزكري - المتلقى عند النقاد القدامى
- ٣٠١ نوال الإبراهيم - مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية
- ٣١٧ سعاد عبدالعزى المانع - الشعر والنقد والمرأة



مركز بحوث اللغة والأدب العربي





مفتتح

ثمن الكتابة

«كنت أول من اتخذ من الكتابة حرفة فى حارتنا على رغم ما جره ذلك على من تحقير وسخرية». جملة لافتة، مؤسفة، نطقها راوى حكايات «أولاد حارتنا» وهو يفتتح الحكى، يريد بها أن يصف ما حدث له، وما كان عليه أن يدفعه ثمنًا للكتابة التى رأى فيها فعلا من أفعال المواجهة، الكشف، الانحياز إلى المظلومين، المقموعين، من أبناء الحارة الذين لاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو الفعل، والذين باتوا من الفقير كالمثسولين، يعيشون فى القاذورات بين الذباب والقمل. ولأن هذا الراوى كان من القلة التى تعرف معنى الكتابة ومسؤوليتها، فى حارتنا، فقد بدأ بكتابة العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، فتعرف أسرار «أولاد حارتنا» وأحزانهم، وتغلغل فى المعرفة إلى أن وصل إلى أعماق المأساة الإنسانية التى تحتوى مأساة «أولاد حارتنا» وتجلت له الحقائق المقموعة وراء التراجيديا الشاملة للإنسان، فكانت حكايات «أولاد حارتنا» حكاية أولاد حارات البشرية كلها، حكاية تبدأ من تعرية الظلم الذى يقع على أغلبية البشر، وتنتهى بالكشف عن الجهل الذى يحول بين أمثال «عرفة» وما يحلمون به من عالم يشهد مصرع الطفليان ومشرق النور والعجائب.

وما بين البداية والنهاية تنطلق عشرات الأسئلة الجذرية التى تبحث عن العلة والداء، والتى تنطق المسكوت عنه من الأسباب التى يستولى بها الشر فى ملكوت الله، ويتمكن التقليد من عقول العباد، وسيطر التعصب على أدمغة الذين يضللهم تجار المعتقدات.

وكان على هذا الكاتب أن يدفع ثمن شجاعة هذا النوع من الكتابة؛ فهو أول من احترفه فى أيام حارثنا، وأن يحتمل ما جرته عليه حرفة هذا النوع من تخفير وسخرية، شأنه فى ذلك شأن أقران له، قصصوا حكايات مشابهة، فى الماضى البعيد والقريب، فى أدب اللغة العربية وآداب اللغات الإنشائية، من قبل أن يكتب عبد الله بن المقفع «كليلة ودمنة» أو نقرأ فى تراثنا حكايات: «حى بن يقظان»، «والغربة الغريبة»، «ورسالة الطير»، «ورسالة الحيوان»، «ورسالة الغفران»، «والصاهل والشاحج»، «والصادح والباغم»، «والثوابع والزوابع»، إلى آخر الأعمال الحديثة التى تبدأ من «مزرعة الحيوان» ولا تتوقف أو تنتهى. وكلها أعمال تقتنص حقائق الكون الكبرى بلغة الرمز التى لا يمكن التعبير عنها بدونه، وتجنب عن الأسئلة الجذرية للواقع بلغة التمثيل، وتسلط على سطوة القامعين، فى كل الحارات الإنسانية، أما كانت ملامح هذه السطوة وتجلياتها القمعية، أفنعة مجازية، هى أمثولات ورموز، تكشف عن ما تخفيه أشكال التسلط وكل ألوان القمع التى تحول بين الإنسان وفعله الخلاق فى هذا الكون.

ولا تتخلق هذه الأعمال إلا فى اللحظات التى يتزايد فيها القمع، اللحظات التى يفرضها الطغاة، أمثال «الناظر» فى «أولاد حارثنا»، باسم الدين، أو باسم المصلحة العليا للدولة، أو سلامة المجتمع؛ فهى أعمال مناقضة لتسلط الدولة، معادية لتعصب المتاجرين بالدين، منافية لتزمت الجامدين فى المجتمع. وفى الوقت نفسه، تؤكد معنى الدولة الذى يقوم على العدل، وقيمة الدين التى لا تناقض العلم، وأهمية التسامح الذى ينفى التعصب فى المجتمع.

والوسيلة التى تواجه بها هذه الأعمال تخلف الواقع وقبحه هى الفن؛ الفن الذى يكشف القوة العارية المباشرة، أو المراوغة، للتسلط ويواجهها بما يروضها، أو بما يجعلها تواجه نفسها لتجتلى قبحها، أو بما يبرزها للناس بالهيئة التى تدفعهم إلى التمرد عليها.

وبقدر ما يؤكد الفن حضوره، فى هذه الأعمال، على مستويات البناء والصياغة والتشكيل، وعلاقات الرمز والحجاز والأمثلة والتمثيل، فإنه لا يتخلى عن قيمته الذاتية من حيث هو فن، ولا يتخلى عن أهدافه الحيوية التى تفتقر بسميه الدائم للانتقال بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

ولذلك، فوجود مثل هذه الأعمال انحياز إلى قيمة الفن التى هى قيمة الحرية، ودفاع عن قيمة الحرية التى تنطوى على قيم الحق والخير.

فالجمال، فى هذه الأعمال، هو ما يجاوز الضرورة، وما يجعل من الحرية نسخ الفن وسداه، فى مواجهة نقائص الفن التى هى نقائص الحق والخير والجمال.

وأول أعداء هذه الأعمال السلاطين أمثال «دبشليم» الذى كان سيفاً مسلطاً على رقبة «بيدبا» الحكيم فى «كليلة ودمنة»، وكل أشباه «دبشليم» من سلاطين العصر الذين يستبدلون بقمع الماضى قمع الحاضر، تحت أسماء مختلفة الأشكال واللغات. وإلى جانب أشباه «دبشليم»، حلفاؤه الطبيعيون من المتعصبين الذين أغلقوا

عقولهم وقلوبهم على حلم «عرفة» الذى ظل «الجبلاوى» راضيا عنه، أولئك الذين يحولون، باسم الدين، بين المرء وربه، الزوج وزوجه، الكاتب وقلمه، فارضين على كل من حولهم تصورا جامدا وتأويلا ضيقاً، يستمد حضوره من فهمهم القاصر العاجز لكل عقيدة. هؤلاء المتاجرون بالأديان والمعتقدات والأقوات، الساعون إلى الخراب، يسارعون إلى تكفير كل مخالف لهم، ليقضوا على حلم «أولاد حارتنا» الذين كانوا كلما أضر بهم العسف، يقولون: لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولنرين فى حارتنا مصرع الطفيان ومشرق النور الغائب.

هؤلاء المتعصبون، أعوان السلطان الغاشم وجنده، علامات التخلف وميقاته، أسلحة الإظلام وخفافيشه، هم الذين نبه إليهم وحذر منهم الكندى فى رسالته إلى خليفته المعتصم عن الفلسفة الأولى، وهم الذين كانوا سيف الظلمة الذى اغتال عبدالله بن المقفع والحلاج، وهم الذين أجبروا ابن شهيد والمعري والغزالى وابن طفيل والسهورردى وابن عربى على استخدام لغة الأمثلة التى جعلوا منها تعبيراً إبداعياً عن المبدأ الذى يحرر به الفن الإنسان من قيود الضرورة. وكما كان لهؤلاء المتعصبين أشباههم فى تراثنا، فإن لهم أشباههم فى تراث الأمم الأخرى البعيد والقريب، إنهم مشعلو النار المدمرة فى «ساحرات ساليم»، الذين يحرقون الأبرياء فى مسرحية آرثر ميللر المعروفة. وهم تجليات «بيورجى» فى رواية أمبرتو إيكو «اسم الورد»، سيد الديار، محتكر المعرفة التى حرّمها على غيره، وحكم بالإعدام على كل من يقترب منها، فانتهى به الأمر إلى إحراق الديار الذى أراد أن يحميه من الهراقة.

هؤلاء المتعصبون ينتشرون كالوباء، حين يجدون سبيلاً فى الظلام، وحين يجدون فى تسامح أصحاب النوايا الطيبة ما يمكنهم من التسرب إلى كل ما يستولون به على ملكوت الله، ليشيعوا الجهالة والجمود والتقليد والعداء للعقل والنور من الابتكار والإبداع، ويطلقون تهم الكفر على العباد، ويشنون سبهم فى الأدمة الفارغة للشباب الذى يتحول، بواسطة سحرهم الأسود، إلى قنابل متفجرة للعنف، وأدوات مبرمجة للاغتيال. وها نحن قد رأينا، فى الرابع عشر من شهر أكتوبر الماضى، واحداً من هؤلاء الشباب المغرر بهم، امتدت يده بالسكين إلى عنق نجيب محفوظ، حكيم الحارة، ورمزها الإبداعى الذى يلوذ به «أولاد حارتنا» فى بحثهم عن معنى الإبداع وقيمه.

المؤكد أن وطأة عداء هؤلاء المتعصبين الذين يسممون الهواء النقى ويحبسون النور، فى حارتنا، هو سر المفارقة الموحجة التى تنطوى عليها الجملة التى افتتح بها الراوى الحكى فى «أولاد حارتنا»، فهى جملة تتحدث عن زمن من أزمنة المستقبل يزمن من أزمنة الماضى، وذلك حين تشير إلى ما جرت به الكتابة على أول من احترقها فى حارتنا من تحقير وسخرية، فتسقط الماضى على المستقبل كأنه الرؤيا التى تجسد كالبشارة أو النذير. ولكن الرؤيا تتحقق كالفاجعة فى هذا الزمن الحاضر. ولم تقتصر جنابة المتعصبين على تحقير العقل، والاستهانة بالإبداع والتهمج عليه، فى حالة نجيب محفوظ، بل تحول التحقير إلى فتاوى بالتكفير، وانقلبت السخرية إلى حث على الاغتيال، فتحولت الكلمات إلى سلاح فى يد جاهلة، يد امتدت إلى رقبة الكاتب الذى كانت كتابته دفاعاً عن

المظلومين، وتأكيداً للمعنى السامى للدين، ترهد ذبحه، واستفصال الرأس الذى جعل من حكايات «أولاد حارتنا» ومن كل حكاياته، كشفاً عن كل ما يرتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

لكن حكيم الحارة لم يمت؛ لم يستسلم جسده الواهن للأداة العمياء التى لا عقل لها ولا إرادة، فقد استصفى من الحارة سر مقاومتها للظلم، وترياق نجاتها من كل محاولات الدمار. وكما رعته قلوب أبناء حارته كلها، وصلت من أجله، رعته قلوب كل حارات الإنسانية التى تمثلها، وهو يكتب حلم حارته، وأحاطته بالاهتمام والتكريم. وإذا كانت الدماء التى نزفها، بسبب الطعنة الغادرة، الآثمة، هى ثمن الكتابة الفاجع الذى كان عليه أن يدفعه، فى حارته التى تسلفت إليها قوى الظلام، فإن دمائه التى روت أرض الحارة تحولت إلى قطرات متدافعة من النور الصاعد، الكاشف، الذى يعرى أقنعة التمسبب الأعمى عن الوجه القبيح لهؤلاء المتاجرين بالأديان والمعتقدات والأقوات، الذين يحولون بين الأمة ومستقبلها.

أما نحن، فى هذا العدد، فنعود إلى قراءة بعض تراثنا الذى استلهمته «أولاد حارتنا» فيما استلهمت من أساليب السرد. وكما كانت الجملة التى افتتح بها الراوى الحكى، فى «أولاد حارتنا»، تتحدث بزمان الماضى عن زمن المستقبل؛ فنحن، بدورنا، فى هذا العدد، نحلم أن نرى المستقبل بواسطة قراءة الماضى؛ لأننا نؤمن أننا، حين نتعمق رؤية الماضى، نقدىا، فى قراءة خلاقة، نستشرف أفق المستقبل الواعد بتسامح العقل وإبداع الاستنارة.

رئيس التحرير



تجنيس المقامة

محمد أنقار*

المقامة وأشكال التجنيس

تعد المقامة واحدة من الأجناس الأدبية التي تعرضت لتباين شديد في تقييمها وتلمس طبيعتها الفنية، منذ تعريف «ابن الأثير» لها «بأنها حكاية تخرج إلى مخلص»^(١). ولقد أصاب المقامة عبر التاريخ ما أصاب سائر أجناس الأدب التي تستقرأ ماهيتها في الغالب خارج حدود الدائرة الجمالية التي تخصصها، حيث إن الأخذ بخطة المقارنة جعل النقاد وذوى الاهتمام ينقلون مركز اهتمامهم من صميم المقامة إلى أجناس وأنواع أخرى قد لا يجمعها بالمقامة إلا المرامي السردية البعيدة، بغض النظر عن حقيقة المشاركة في المكونات النوعية والسمات الجمالية. وهكذا اعتبرت المقامة «حكاية» أو «حديثاً»، كما عدها المتأخرون «قصة قصيرة» أو «أقصوصة»، أو «مسرحية» أو «ملحمة»، أو «نواة روائية» أو «حدوتة» أو «مقالة»^(٢).

* أستاذ محاضر في كلية الآداب بقطوان، المغرب.

ويبدو أن الاستمانة بتلك الخطة لم يقف عند حد المقارنة الأفقية بين المقامة والأجناس الأخرى القصصية وغير القصصية. لذلك عمد بعض الباحثين إلى طريقة أخرى يمكن نعتها بخطة «تعويم السمات والمكونات»، على غرار «تعويم العملات» في الحقل الاقتصادي؛ ذلك أن القيمة الجمالية أو الموضوعية للمقامة لم تعد تطلب بالنظر إلى طبيعتها العربية الخالصة، أو من خلال مقارنتها بجنس أو نوع آخر، وإنما بالعمل على استشراف المكونات والسمات المشتركة بين المقامة «العربية» وبعض الأنواع السردية الأخرى كالرواية الشطارية، أو حتى النصوص التي تستعصى على التحديدات الجنسية الصارمة. وفي ضوء هذا التعويم، أُنِيحت للمقامة العربية فرص الخروج عن حدود «المادة» أو «الحكاية» التي تلقى في مجلس «أو الأحاديث» التي تنزع إلى تعليم الإنشاء أو اللغة، وتطلع بالتالي إلى نوع من العالمية السردية التي تتراجع فيها الخصوصية اهللية للمقومات النوعية لصالح الآفاق الإنسانية الشاملة.

فى هذا السياق المنفتح، لاحظ «جيمس توماس مونرو» أن المقامة العربية قد تعدت نطاق الأدب العربى الذى ولدت فيه؛ فمنت فى الهند وإسبانيا، وانتشرت فى الآداب الفارسية والسريانية والعبرية. غير أن قلة العناية بهذا التراث غير العربى المهمل قد فوتت عليه فرص المشاركة فى الأدب العالمى، والمساهمة فى فهمه بدرجة أكبر وأعمق. لذلك تخمس «مونرو» لفكرة عالمية «جنس المقامة» عندما قال بأن:

«هناك أيضاً نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدبى بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «الماهيم» الإغريقى. وهكذا فإن أنصار النظريات الروائية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «الماهيم» الإغريقى إلى بشرونياس Petronius (عام ٦٠) ماراً بالهمداني (كتب أعماله بين سنتى ٩٩٢ - ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ - ١١٢٢) والحريرى (١١٧٠ - ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتب أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم خوان روبى (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضاً لثريودى طورميس (١٥٢٥ - ١٥٥٣)، وماتلا ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأوروبى وحتى عصرنا الحاضر»^(٣).

ويتابع «مونرو» قائلاً إن هذه الأعمال الأدبية الأوروبية إذا كانت قد خضعت فى نشأتها لعملية الجدول والتجاوب اللتين تقومان بين مختلف النصوص والأجناس؛ فإن المقامة الهمدانية لم تكتف فى نشأتها وتطورها بأن تكون صدى لكل تلك الأعمال والنصوص الأوربية، بل كانت كذلك، ولو بطريقة جزئية، مجاوبة لكثير من الأنواع السامية فى الأدب العربى، خاصة «الحديث» النبوى والسيرة (ص ١٥٦)، ذلك أن

المقامة الهمدانية تمثل علاقة عكسية ومقلوبة مع القيم التى يتضمنها «الحديث» النبوى؛ مثلما تشكل أيضاً علاقة عكسية مع «التراث الملحمى والشعر الغنائى البطولى» (ص ١٥٩) العربى والفارسى (ص ١٦٢). وإلى جانب تلك الأنواع والأغراض الأدبية، تجاوبت المقامة الهمدانية مع وسيلة بلاغية كالسخرية، كما استلهمت سمة المفارقة القائمة بين مكر «أبى الفتح الإسكندرى» ودعوة الإسلام إلى الخير، مثلما استلهمت سمة مدح الحمق. وفى ضوء هذا التعويم الجنسى، عمد «مونرو» إلى دراسة احتمال فيها:

«أن يكون منشأ النوع الأدبى المعروف بالمقامة تطوراً داخلياً فى الأدب العربى، وموازياً مع ذلك، لتطور نظائره فى الأدب الإغريقى - الرومانى القديم والأدب الإشباني - الأوروبى الحديث» (ص ١٥٥).

إن الطريف فى وجهة نظر «مونرو» هو رغبته العلمية فى إثبات الطبيعة «الجنسية» المنفتحة للمقامة الهمدانية. ولعله كان يصبر من وراء ذلك إلى تحقيق غايتين منهجيتين لا انفصام بينهما؛ تتمثل أولاهما فى تأكيد الصلة الوطيدة التى تجمع المقامة بعدد من الأجناس والأعمال الأدبية والسمات الموضوعية والفنية متباعدة المشارب، فى حين تكمن الغاية الثانية فى الطموح إلى تعميق معرفتنا بالمقامة العربية ذاتها. وربما كانت هذه الغاية الأخيرة هى التى لم يوفها مقال «مونرو» حقها، مادام التطور الداخلى للمقامة العربية لم يراع لديه سمات تكوينية جوهرية، غير التى درج الدارسون على الاحتفاء بها، ونخص منها بالذكر التور النبوى الذى يحتدم فى عمق المقامة الهمدانية بين شتى أجناس الأدب، وتخصيصاً الصراع بين جنسى الشر والشعر»^(٤).

لكل ذلك، يطمح مقالنا إلى أن يبرز، بصورة جزئية، كيف أن العناصر الاجتماعية أو التعليمية أو النقدية، بل حتى المكونات والسمات البلاغية أو التخيلية، لمقامة الهمداني لا يجب أن تعالج منفصلة عن الرؤيا الجمالية الشاملة لجميع مقاماته التي يمزج في خضمها الصراع بين النثر والشعر. وفي هذا السياق نفترض أن المقامة الهمدانية إنما تكتسب قيمتها التجنيسية نتيجة تأجيج ذلك الصراع بواسطة المكونات التخيلية. ومن الراجح ألا يناقض هذا الافتراض التجنيسي تلك الغاية الأخرى التي كان يتوخاها جنس المقامة عامة، أي العمل المتدرج على تأصيل السرد القصصي في تراثنا العربي.

المقامة الجاحظية

«حدثنا عيسى بن هشام قال: أثارني ورفقة وليمة فأجبت إليها للحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: لو دعيت إلى كراع لأجبت، ولو أهدى إلى ذراع لقبلت. فأفضى بنا السير إلى دار...»

تركت والحسن تأخذه

تنتقى منه وتنتخب

فانتقت منه طرائفه

واستزادت بعض ما تهب

قد فرش بساطها. وبسطت أنماطها. ومد سباطها. وقوم قد أخذوا الوقت بين آس مخضود. وورد منضود. ودن مفصود. ونأى وعود. فصرنا إليهم وصاروا إلينا. ثم عكفنا على خوان قد ملئت حياضه. ونورت رياضه. واصطفت جفانه. واختلف ألوانه. فمن حالك بإزاه ناصع. ومن قان تلقاه فاقع، ومعنا على الطعام رجل تسافر يده على الخوان. وتسفر بين الألوان.

وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقأ عيون الجفان. وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة. كالرخ في الرقعة. يزحم باللقمة اللقمة. ويهزم بالمضغة المضغة. وهو مع ذلك ساكت لا يبنس بحرف. ونحن في الحديث نجري معه حتى وقف بنا على ذكر الجاحظ وخطابه. ووصف ابن المقفع وذرايته. ووافق أول الحديث آخر الخوان. وزلنا عن ذلك المكان. فقال الرجل: أين أنتم من الحديث الذي كنتم فيه. فأخذنا في وصف الجاحظ ولسنه. وحسن سنه في الفصاحة وسننه. فيما عرفناه. فقال: يا قوم لكل عمل رجال. ولكل مقام مقال. ولكل دار سكان. ولكل زمان جاحظ. ولو انتقدتم. لبطل ما اعتقدتم. فكل كشر له عن ناب الإنكار. وأشم بأنف الإكبار. وضحكت له لأجل ما عنده وقلت: أفدنا. وزدنا. فقال: إن الجاحظ في أحد شقي البلاغة يقطف وفي الآخر يقف. والبلغ من لم يقصر نظمه عن نثره. ولم يزر كلامه بشعره. فهل تروون للجاحظ شعراً رائعاً. قلنا: لا. قال: فهلما إلى كلامه فهو بعيد الإشارات. قليل الاستعارات. قريب العبارات. منقاد لمرمان الكلام يستعمله. نفور من معاصيه يحملة. فهل سمعتم له لفظة مصنوعة. أو كلمة غير مسموعة. فقلنا: لا. قال: فهل تحب أن تسمع من الكلام ما يخفف عن منكبيك. ويتم على ما في يديك، فقلت: إى والله قال: فاطلق لى عن خنصرك. بما يحين على شكرك. فنلته ردائي. فقال:

لعمري الذي ألقى على ثيابه

لقد حشيت تلك الثياب به مجدا

فتى قمره المكرمات رداه

وماضرت قدحا ولا نصبت نردا

التفكيك إلى وحدات من شأنه أن يفضى إلى تحليل مقطعى؛ فإن القراءة التى تستثير بالرؤيا الموجهة أو بأحد أبعادها تسمح بالتغلغل المتكامل فى الوظيفة التصويرية لمكونات المقامة، من خلال التركيز على صورة أو مجموعة من الصور.

والتصوير فى المقامة ليس من قبيل التصوير فى القصة القصيرة أو الرواية، نظراً للقيود الشكلية التى تخنق أنفاس التعبير فى المقامة؛ لذا يمكن «موضعة» الصورة فى المقامة بين حرية الرواية وأغلال الشعر. ولا تشكل المقطوعة أو الوحدة الوظيفية فى المقامة صورة كمثل الصورة الروائية، كما أن المجاز فيها لا يشكل صورة شعرية. فعبارة «حدثنا عيسى بن هشام» هى وحدة وظيفية لا تسعف فى حد ذاتها إلا بتحليل مقطعى جزئى ومنفصل، وكذلك شأن الكناية بعبارة «ترعى أرض الجيران» عما بين أيدي الضيوف من أطعمة؛ إذ هى مجاز لا يرقى فى حد ذاته إلى درجة الصورة الشعرية، وكذلك، أخيراً، شأن «مجموع الوحدات الوظيفية» التى تسبق الحديث عن شخصية «أبى الفتح الإسكندرى»؛ إذ هى لا تخرج بدورها عن ذلك التحديد الجزئى المنفصل. فى حين تقتضى «القراءة» إضمماماً من المكونات والسمات التى تكون قادرة فيما بينها على تشكيل محطة فى التصوير المقامى، وحيث إن الرؤيا الجنسية فى المقامة «الجاحظية» تسعى إلى تلوين كل شئ بصبغة شعرية؛ كان من الميسور أن نميز خلال تلك الرؤيا ثلاث محطات تصويرية:

- تلك التى يركى فيها نثر «الجاحظ» من قبل الجماعة.
- وتلك التى يقلل فيها «أبو الفتح» من قيمة ذلك النثر.
- وأخيراً تلك التى يروح فيها «أبو الفتح» عن «عيسى» بالشعر.

أعد نظراً بامن حبائى ثيابه
ولاندع الأيام تهدمنى هذا
وقل للأولى إن أسفروا أسفروا ضحى

وإن طلعموا فى غمة طلعموا سعدا
صلوا رحم العليا وبلوا لهاتها

فخير الندى ما سح وابله نقدا
قال عيسى بن هشام: فارتاحت الجماعة إليه.
وانثالت الصلات عليه، وقلت لما تأنسنا: من أين مطلع هذا البدر، فقال:

إسكندرية دارى
لوقر فيها قرارى
لكن ليلى بنجد
وبالحجاز نهارى^(٥).

قراءة فى المقامة

المقامة ضرب من التصوير اللغوى تشكل فيه الكثافة البلاغية والبنية الحكائية وموضوع الكدية والغاية التعليمية مكونات متكاملة فيما بينها، لا تقبل أن ينوب أحدها عن الآخر فى المقاربة أو الشرح أو التأويل. لذلك، يمكن تمييز هذا الجنس النثرى (هل هو حقاً نثرى خالص؟) وتخصيصه بكونه «تصويراً مقامياً»، مادامت الأجناس الأدبية تتكفل جميعها دون استثناء بوظيفة التصوير بواسطة اللغة. ولعل أوضح تجليات تلك الوظيفة فى المقامة الهمدانية هى تكامل الأجناس الأدبية والأغراض والمكونات والسمات مع بعضها البعض وفق صيغة لا تحصل إلا فى المقامة.

ومن الممكن أن نفكك أية مقامة إلى وحداتها الوظيفية، مثلما يمكن أيضاً أن نقرأ المقامة فى ضوء الرؤيا العميقة التى تهدى خطوات كاتبها. وبينما

بكمالها، فنزحزح كلاً من تلك العناصر عن المنزلة الرفيعة التي قد تخول له في دراسة تعاليج المقامة مثلاً باعتبارها قصة قصيرة أو مضموناً اجتماعياً أو توشية بلاغية، كي ننشئ في خاتمة المطاف إلى أن تجنيس المقامة إنما قد يتأتى من خلال النظر إلى هذا النمط الفريد من التصوير الأدبي المتكامل ذى الصبغة الخيالية المقيدة التي لا تتكرر في أجناس أخرى.

في المحلة التصويرية الثانية، يفسح السارد المجال «لأبى الفتح» كي يفرغ ما فى جعبته من مقولات ودلائل يزكى بها أطروحته الزائفة، وهى مقولات ودلائل على قدر عال من القيمة النقدية خارج الدائرة الخيالية للمقامة، يندرج هيكلها وفق هذه الوتيرة:

١ - تمهيد قيمة الأدب فى عصره

- قيمة الجاحظ محدودة =
- لكل عمل رجال.
 - لكل مقام مقال.
 - لكل دار سكان.
 - لكل زمان جاحظ.

٢ - البلاغة بصفة عامة

- بلاغة الجاحظ ناقصة =
- الجاحظ فى أحد شقى البلاغة يقطف.
 - الجاحظ فى أحد شقى البلاغة يقف.

٣ - بلاغة الشعر والنثر

- الجاحظ مقصر =
- البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره.
 - البليغ من لم يزد كلامه بشعره.
- فى بلاغة الشعر.

فى المحلة التصويرية الأولى تصف الجماعة بلاغة «الجاحظ» وتزكى فصاحته، ويسهم «أبو الفتح» نفسه فى استشارة الحاضرين كي يمحوا فى الموضوع لما يسألهم: «أين أنتم من الحديث الذى كنتم فيه»، دون أن تكون حقيقة شخصيته قد ظهرت بعد، ولا أعرب عن وجهة نظره. ولعل النفس التصويرى الذى واكب كل الوقائع السالفة لم يتشكل فقط من الوحدات الحكائية التى تتخذ الواجهة الأمامية من السرد، وتغرى المحلل ببريقها القصصى كي يتخذ منها وحدة تحليلية أساسية^(٦). كما أن ذلك النفس التصويرى لم يشغل فقط من أجل التمهيد للكذبة. بل إن الأمر يتعلق بمزيج من العناصر، توجهه رؤيا الكاتب الذى أملى المقامة، ويتكامل فيه مكون الرواية مع الجملة الأولى الثابتة فى المقامات، ومع «الحديث» النبوى و«وصف» الدار «شعراً» وتتممة وصفها «نثرأ» و«السجع» و«بداية الحكاية»، و«التخييل»، و«مطلع الحادثة»، و«شخصية الراوى»، و«شخصيات أخرى»، و«شخصية البطل المزيف».

إن موضع «الحكاية» كما هو جلى، يتحدد ضمن الوظيفة الشاملة لذلك التكامل، لهذا ليست «الحكاية» علامة نوعية أو هيكلية لكل المقامة، مادامت الخرافة والسحر والنادرة تبنى بدورها على القلب الحكائى الذى يعد صيغة من صيغ المحاكاة العديدة، تشترك فيه الأجناس الأدبية الشعرية وغير الشعرية، لتثقل بواسطته تفاصيل الأخبار والأساطير أو مطلق المادة القصصية. وكذلك الشأن مع شخصية الراوى «عيسى بن هشام» وشخصية «الرجل» الغريب اللذين تظهر قيمتهما التحليلية والجمالية من خلال وظيفتهما المشتركة مع وظائف مكونات أخرى، وليس من حيث كونهما شخصيتين جامدتين أو علامتين ثابتتين فى المقامة.

على هذه الوتيرة المنهجية يمكن أن نواكب سائر العناصر التكوينية فى هذه المحلة التصويرية، بل فى المقامة

٤ - مكونات بلاغة النثر وسماته.

- كلام الجاحظ بعيد الإشارات.
- كلام الجاحظ قليل الاستعارات.
- كلام الجاحظ قريب العبارات.
- الجاحظ منقاد لمرهان الكلام.
- الجاحظ نفور من معنص الكلام.
- الجاحظ يهمل معنص الكلام.
- ألفاظ الجاحظ ليست مصنوعة.
- ألفاظ الجاحظ ليست مسموعة.

= المظاهر
السلبية لنثر
الجاحظ

(مسجوعة).

إن إمعان النظر في تدرج كلام «أبي الفتح» وحججه لابد أن يقضى إلى تلمس ما فى أقواله من ترتيب مآكر وتدرج خادع، كأن الأمر يتعلق بفغ ينصبه للقارئ كى يجعله يعتقد غير ما هو شائع بين معظم الناس. ولعل هذه الوثيرة الخادعة المآكرة تنبئ فى وقت واحد عن قدر من التخيل (= قلب الحقيقة والزيف بها)، وعن وعى قوى بالإشكال الجنسى الذى يبدأ تفصيله من خلال مقدمات جمالية عامة كى ينتهى إلى تمحيص الجنس الأدبى فى أخص دقائقه الفنية؛ أى فى مكوناته وسماته. غير أن ما يهمنا فى هذا المقام ليس القيمة النقدية للمقولات فى ذاتها، وإنما ذلك القدر من التخيل الذى يتسق وسمات «أبي الفتح» القصصية، مثلما يتسق ونزوع الكتابة المقامية إلى أسلوب جنسى مشحون.

فى ضوء الإشارة المنهجية الواردة فى تقديم هذا المقال، يمكننا الحديث عن رؤيا عميقة فى «المقامة الجاحظية» تنزع إلى تسخير الأحكام النقدية ومجموع مكونات النص، بما فيها الأجناس والأغراض الأدبية، من أجل أن ترتقى بها إلى رتبة جنس الشعر. صحيح أن النزوع الشعرى بين بدرجة عالية فى موضوع هذه المقامة

كما هو بين فى محكى نصوص همدانية محدودة، صنفها بعض الباحثين فى خانة خاصة، ووصفوها بمقامات النقد الأدبى - كالمقامات «المراقبية» و«القرضية»^(٧) و«الشعرية» و«الغيلانية» - إلا أننا نفترض أن ذلك النزوع يتجلى أيضاً فى باقى المقامات الهمدانية خارج نطاق المحكى الشعرى^(٨)، ويظهر بالذات فى لغة الخطاب الذى يعتمد السارد لتصوير المحكى، سواء كان محوره مناقشة موضوع أدبى أو حيلة من الحيل المآكرة التى يتوسل بها «أبو الفتح» من أجل بلوغ مأربه.

بكل ذلك يمكن القول إن «المقامة الجاحظية» بنزوعها الشعرى السافر إنما تترجم الرؤيا الجمالية للكتاب، وتجملها فى إشكال جمالى دقيق من حيث إن رائد فن المقامات يصوغ نصه النثرى فى ضوء جلال الشعر ومهابهته، ويوفر له من أجل ذلك كل ما أوتى من إمكانات فنية، كالعبارات القصيرة، والتسجيع، والتصريع، والموسيقى اللفظية، وتضمن الشعر وتحم المحكى شعراً. غير أن الإشكال الجمالى يزداد دقة عندما تبلور كل تلك المعطيات الجنسية فى التساؤل المنهجى التالى: كيف يمكن الإبقاء على هذه الدرجة المهيمنة للمكونات الشعرية إزاء محكى موضوعه أحد أعلام النثر المبرزين (الجاحظ)، وإزاء نص أدبى كاتبه هو «بديع الزمان» الذى يحسبه تاريخ الأدب على كتاب النثر ورواده؟ فى ضوء هذا التساؤل يمكن، إذن، أن نتلمس معالم بنية متوترة فى النص، ناتجة عن احتدام المكونات الشعرية والنثرية فيما بينها، وهو احتدام يجعل «الإشكال الجمالى» سالف الذكر، الذى يفترض فيه أن يتبوأ مكان الصدارة خلال استشراف الرؤيا الأساس للمقامة، إلى جانب الشكل الحكائى الذى يبنى عليه هيكل المقامة، وإلى جانب موضوع الكدية كذلك.

غير أن صدارة «الإشكال الجمالى» لا تقتضى أن تكون العلاقة بين شخصيات المقامة والكتاب علاقة

ومعاصريه. ونحن لا نستطيع بحال أن نقبل من البديع هذه الاستهانة بالجاحظ على أساس أنه ليس عنده ألفاظ مصنوعة ولا كلمات غير مسموعة، فليس هذا عنوان التفوق الأدبي؛ إنما هذا أسلوب البديع ومعاصريه، وبه كانوا يقيسون البلغاء^(١٠).

ومع كل ذلك، يلزم أن نعترف بأن التخييل في «المقامة الجاحظية» يقدم حقيقة أدبية زائفة من خلال بطل مزيف. ومن البين أن القيمة الجمالية لتلك الحقيقة الزائفة لا تنتفى، مادام تلقى التخييل من قبل القارئ القديم والمعاصر يمثل في حد ذاته بادرة إيجابية تسهم ولو بطريقة عكسية، في الكشف عن جانب من الهموم الثقافية لعصر المؤلف، وتعري السرايب الخفية التي يسلكها الإبداع الإنساني في مفارقه حقائق الحياة ومناقشته حقائق الأدب. إن «بديع الزمان» على صعيد الحقيقة الخارجية يدين «للجاحظ» بالشئ الكثير، لدرجة أن هناك من يفترض أنه قد استعار منه أحد مكونات مقاماته، وهو مكون الكدية. ومع ذلك، فلا داع للخوض في فحص هذه العلاقة التاريخية إلا في أضيق حدودها؛ مادامت الحقيقة الأساس التي تتحدى الباحث تتركز في هذا «الافتراء التخييلي» الذي ينزع فيه السارد بعناد شديد إلى أن يكيف الأجناس والأغراض الأدبية، بما فيها الخطابة والكلام والأقوال السائرة، من خلال المعيار الشعري، ويضمخها بمبيرة، كأن «بديع الزمان» يطمح إلى أن يترجم جانباً من جوانب ما يسميه «شكري عبادة» - «اللحظة الجمالية»^(١١) لعصره، وإن لم يقل «البديع» ذلك باسمه الشخصي أو يكون من مؤيدي ما يقوله بطله.

إن على «الجاحظ» أن يكون شاعراً لكي يصلح نثره. وحيث إنه لم يكن شاعراً ولن يكون كذلك، بحكم أنه شخص محسوب على الماضي، ولا يمكنه أن يعود إلى الحياة ليقول الشعر ويجيده ويغدو بليغاً؛ فإن منزلته

تطابق^(٨)، ولا أن تؤخذ المقامة من لدن القارئ المهمل، بما فيها من أحكام أدبية وموضوعات وأجناس وأغراض، مأخذ الحقيقة الحاسمة، بل يجب أن تؤخذ مأخذ التصوير التخييلي. فإذا كانت الرؤيا الجمالية التي توجه كتابة المقامات هي رؤيا «بديع الزمان»؛ فإن الأعمال والأقوال المتخيلة تتحمل تبعاتها شخصيات المقامة. وفي ضوء هذه القاعدة يندو القدر الذي طال «الجاحظ» في المخططة التصويرية الثانية مندرجاً ضمن سياق الخداع القصصي الذي يميز شخصية «أبي الفتح» المقامية. لذلك كان الشيخ «محمد عبده» في شرحه المقامة مصيباً عندما كان يخطئ شخصية «أبي الفتح الإسكندري» القصصية، ويسجلها دون المؤلف الحقيقي، كأن أبا الفتح:

«يشترط في البليغ أن يكون مجيداً في النثر والنظم معاً فلا يزري نثره بشعره؛ أي إذا نظرت إلى كلامه في النثر لم نظرت إلى شعره في النظم لا تحقر النظم لعلو النثر عليه بل ترى كلاً منهما رفيعاً في بابه. أما من إذا نظرت إلى نثره حقرت شعره بالقياس إليه فليس ببليغ، هكذا يزعم أبو الفتح وما زعمه بصحيح عند أهل الصناعة»^(٩).

في حين لم يراع «شوقي ضيف» البعد التخييلي للإشكال الجمالي للمقامة عندما تصدى للرد المباشر على «بديع الزمان»، كأنه صاحب الموقف الأدبي الذي يحتاج إلى تقويم:

«هذا حكم أدبي دقيق على الجاحظ يدل على أن البديع قرأه وفهمه، وعرفه معرفة صحيحة، وإن كنا لا نتفق معه وفي تفاصيله، فالجاحظ لا يلام بأنه لا يقول الشعر، أما أنه يستعمل عربان الكلام وينفر من الاستعارات والكلمات الموبهة فذلك حقه. ولعل أدبه بهذه الخصائص نفسها يفوق أدب البديع

نسبة تذكره أو تناسيه. «يديع الزمان» نفسه يعنى جيداً تلك الحقيقة، إلا أن الذى يحظى بالأسبقية فى مجال السرد ليس خطاب الكاتب بل خطاب السارد والشخصيات، حسبما تقتضى اللعبة التخيلية؛ لذلك يلزمنا أن نتقبل «الحقيقة» فى هذه المقامة من منظور التخيل، فنستسلم لسلطة الاختلال، ونرتاب تبعاً لذلك فى القيمة البلاغية «للجاحظ» من حيث هو «حقيقة تخيلية».

والى جانب تخيب أفق انتظار المتلقى من خلال خلخلة الحقيقة الخارجية الخاصة بتقدير مكانة «الجاحظ»؛ فقد تعدد السارد أن يتحقق ذلك على مستوى الصراع بين الأجناس الأدبية؛ حيث اختلق تعارضاً غير متكافئ بين الخطابة والكلام وبين الشعر، على أساس أن يكون هذا الأخير حصصاً وحكماً فى وقت واحد. ويقتضى منطق التخيل المعتمد فى التصوير المقامى أن يظل تأثير وظيفة الخلخلة سارى المفعول، فينسحب على مجموع أجناس القول وأغراضه المضمنة فى المقامة، مثلما سبق له أن انسحب على تقييم شخصية «الجاحظ». فهل تمسك السارد بهذه الخطة التصورية، وظل وفقاً بموجها لسلطة التخيل؟

إن التمعن الفاحص فى بنية المقامة يشهد أن الاختلال قد لحق أيضاً علاقة الشعر بالنثر، أو تحديداً علاقة الشعر بالخطابة والكلام، مما يقتضى أن تقييم الأمرة التى تجمع بينهما فى النص بالاستناد على مبدأ الاختلال، ومعاكسة الحقيقة الخارجية التى لا تختم بالضرورة أن يبرز الأديب فى الجنسين معا كى يغدو بليغاً. وينجم عن ذلك أن يقرأ التعالق بين الجنسين فى ضوء مبدأ الاختلال التخيلي الذى سبق أن لحق شخصية «الجاحظ» ومكانته.

أما اللغة السردية التى تنزع هى الأخرى إلى أن تسبك شعراً، فلم تغفل بدورها من تأثير المكون التخيلي

البلاغية ستظل معلقة ومثار الاختلاف بين الذين لن يسموا بحجج «أبى الفتح». وهذا مظهر من مظاهر التوتر الناجمة عن التمسك فى تنصيب الشعر معياراً. وقد نحمل أن الصورة العامة للتوتر تتجسد على تلك الصيغة بالنسبة إلى القارئ فى القرن الرابع الهجرى الذى قد يرى فى «الجاحظ» شخصاً حقيقياً. إلا أن «يديع الزمان» لم يكتب لهذا القارئ وحسب، كما أنه لم يقول «أبى الفتح» مقولته المضادة على أساس أن تثبت فى فضاء زمنى محدد. لذلك يصبح من حقنا - نحن المعاصرين - أن نرى فى تقييم بلاغة «الجاحظ» علامة أخرى من العلامات المميزة لتفاق «أبى الفتح»، أو لنقل إنها عملة مزيفة فى يده يتوسل بها كى يراوغنا ويحاول أن يقلب بها حتى معايير النقدية الراهنة، ويوهنا بحتمية تحقيق «الشعرية» كى تصلح «النثرية»، وهذا لعمري هو الهم الخيالى والتجنيسى المطلوب فى قراءة المقامة.

من ناحية، يقيم «الجاحظ» فى المحلة التصورية الثانية شعراً، وفى الوقت نفسه تنزع المقامة برمتها إلى أن تسبك شعراً. غير أن ما يجمع بين هاتين الخطوتين هو مبدأ اختلال الحقيقة الأدبية، أو لنقل، مادنا فى مجال السرد، إن الجامع بينهما هو المكون التخيلي. فتقييم نثر «الجاحظ» من منظور المعيار الشعرى يعد هنا خطوة مختلة من حيث إنها تعاكس الحقيقة الخارجية الصريحة، أو على الأقل طرفاً منها، وتتعمد تقديمها للقراء من زاوية نظر منحرفة عن تلك التى تسود بين غالبيتهم؛ ذلك أن «الجاحظ» الذى غطى عصره بكامله، وهيمن نثره حوالى قرن من الزمن، وامتد تأثيره إلى عصر كتابة المقامات فى القرن الرابع الهجرى، ووصل حتى إلى زمننا الحالى الذى نعيد فيه قراءة «المقامة الجاحظية»؛ حرى به أن يتبوأ بعد ذلك درجة رفيعة تضمن له الخلود فى العصور اللاحقة، مادام من الثابت أن الفنان الذى يفرض نفسه فى فترة ما، لا بد أن يحتفظ بتلك المرتبة على مر التاريخ، مع تفاوت، بالطبع، فى

٣ - التوسل بالسجع والقافية والتصريع والترصيع من حيث هي مكونات مستمدة من موسيقى الشعر الخارجية، تمثل في حد ذاتها خلخلة للغة النثر المرسل، وتثير الانتباه إلى أن الخروج عن المألوف في مجال الأسلوب، عليه أن يدعن لهيمنة الشعر ومكوناته، خلافاً للمبدأ البلاغي الراسخ الذي يرى أن «لكل مقام مقال». ومن هنا، فقد شكلت تلك المكونات الموسيقية مظاهر من الاختلال التصوري الذي بدا له أن يتخيل ماهية الجنس الأدبي على غير حقيقتها الصميمة، وخارج الحدود الضيقة لدائرته التعبيرية الممهودة.

٤ - إعطاء كلمة الختام للشعر، في سياق جنس أدبي نثري، تخييباً لظن المتلقي الذي ينتظر من المقامة الهمدانية أن تلبى لديه نزوعاً غريزياً، يقبل بموجبه على قراءة النص وهو يحدس سلفاً المسالك التصورية التي سيمضي فيها المبدع. ذلك أن الشروط المتداولة في قراءة المقامة تقتضي أن تحتل السمات والمكونات والوحدات السردية مرتبة الصدارة قبل مرتبة الصراع غير المتكافئ بين الشعر والنثر، من أجل أن يشعر المتلقي بأنه يقرأ «مقامة». غير أن تكسير أفق انتظار القارئ على هذه الوسيلة «الجنسية» قلما اعتبر حلية تخيلية من لدن نقاد المقامة، في حين حظيت المكونات التخيلية الأخرى بمثل ذلك الاعتبار (ابتداع الشخصيات/ وصف الفضاء/ تشكيل المقعد...).

ولا غرابة، بعد هذا الجهد الجمالي المتداخل، أن تكون الهطة التصويرية الأخيرة في المقامة ترجيحاً صريحاً لجنس الشعر، يتحول فيه «الكلام» إلى أدب يخفف العبء، ويروح «أبو الفتح» من خلاله عن «عمسى»

والتفاعل معه من أجل اختزال «الرؤيا الجمالية» للمبدع في إشكال جنسي تبرز بعض معالمه الأسلوبية في:

١ - تهجين الأسلوب النثري، وتفتيت تماسكه النوعي عن طريق تطعيمه بمجموعة متباينة من أجناس القول وأغراضه (الحديث النبوي/ الحكاية/ القول السائر/ الشعر/ الوصف/ الهجاء/ المدح/...).

٢ - اعتماد الشعر باعتباره وسيلة تصويرية متجانسة تجانساً مطلقاً مع الوسيلة النثرية المضادة، الشيء الذي يقتضي من قارئ المقامة أن يسلم بأن النثر وحده لن يستطيع أداء وظيفته التعبيرية، ففي المثال التالي يتحقق «الوصف» بسبكة نثرية - شعرية واحدة:

- ... فأفضى بنا السير إلى دار

تركزت والحسن تأخذه

نتنقى منه وتنتخب

فانتمقت منه طرائفه

واستزادت بعض ما نهب

قد فرش بساطها. وسطت أنماطها. ومد

سماطها. وقوم قد أخذوا الوقت بين آس

مخضود. وورد منصود... (١٢).

وفي خاتمة المقامة يتحقق «الحوار» عن طريق الجمع

بين الجنسين معا:

- ... وقلت لما تأنسنا: من أين مطلع هذا

البدر، فقال:

إسكندرية دارى

لوقر فيها قرارى

لكن ليلى بنجد

وبالحجاز نهارى (١٣).

تضارب القيم الفنية في عصره، ومن هنا رغبته الجامعة في تطوير النثر العربي، ومحاولة تأصيله في نسيج الثقافة الرسمية. ولم يكن من الميسور له «بديع الزمان» أن يخطو مثل هذه الخطوة الجريئة فيرتقى بهذا اللون من ألوان القص الشعبي، دون أن يراعى الرتبة الحضارية التي كان يحظى بها الشعر في زمانه؛ لذلك خرجت المقامات من بين يديه مثل سبيكة فريدة، فيها من روح الشعر نصيب، ومن استشراف فنون المستقبل نصيب.

وصحبه بأبيات ذات «غرض» مدحى، تملأ المجلس قريضا بعدما ملئ نثراً، وتمحو من النفوس ما علق بها من آثار الكلام العريان.

تلك، إذن، هي حدود «الإشكال الجمالي» وتجلياته التجنيسية، ودرجة مساهمته في بناء «المقامة الجاحظية» التي بينت القراءة صلتها الوثيدة بـ «الرؤيا الجمالية» التي هدت الكاتب في تصويره المقامى لهذا النص ولغيره. ونعتقد أن «بديع الزمان» إنما كان ينطلق في تلك الرؤيا من وعى متوتر يتسم بالحدس، ويستشرف بعمق

الهوامش:

- (١) نقلا عن ألفت كمال الرضى، المؤلف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٤٣.
- (٢) من بين الاستثناءات النادرة التي طمحت إلى أن تقيم تصنيفاً نوعياً للمقامة من حيث هي مقامة، محاولة عبد الفتاح كيبوطي في مقال: «تصنيف الأنواع» الوارد ضمن كتابه: الأدب والفراة، دار الطلبة ببيروت، الشركة الخربة للناشرين المتحدين، ط ٢، ١٩٩٣.
- (٣) جيمس توماس مونرو، فن بديع الزمان الهمداني وقصص البكانيسك ترجمة أنسية أبو النصر، فصول، المجلد ١٢، ع ٣، خريف ١٩٩٣، ص ١٥٤. ولقد تصرفنا في كتابة الاسمين الإسبانيين حسب نطقهما الأصلي، ص ١٥٤.
- (٤) تباينت إشارات النقاد الواصلة للعلاقة بين النثر والشعر في المقامات:
 - يقول محمد رشدي حسن، إن «ما يجلب عواطفنا إلى المقامات [الهمدانية] ما نحمده فيها من نثر يكاد يقارب الشعر من ناحية التعبير الجميل عن وقع الوجود على الوجدان بلطف أنبل يدل على معنى بعيد»؛ «أثر المقامة في نشأة القصة المصرية القصيرة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١١٦.
 - ويرى وليد منير بعلاقة الشعر والنثر في المقامة إلى مستوى «الازدواج»، فصول، المجلد ١٢، ع ٣، خريف ١٩٩٣، ص ٣٧٤.
 - ويصف محمود طرشونة وظيفة الشعر - لنثر بأنها وظيفة «تأويل».
- M. Terchouna. Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols. Publications de l'Université de Tunis, 1982, p. 338et p. 341.
- (٥) مقامات أبي الفتح بديع الزمان الهمداني وشرحها للشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٨٩، ص ٦٩ - ٧٥. ونظر كذلك نص المقامة وشرحها في كتاب: شرح مقامات بديع الزمان الهمداني، محمد محيى الدين عبد الحميد، (د. ن. د. ت)، ص ٨٤ - ٨٩.
- (٦) انظر في هذا السبيل في مقال الطيب بن حمار: تحليل إنشائي للمقامة الحلوالية للهمداني، «الحياة الثقافية»، عدد ٣٦/ ٣٧، ١٩٨٥، ص ٤١ - ٥٢.
- (٧) انظر تحليلنا لهذه المقامة في كتاب محمد السولاسي، فن المقامة بالمغرب في العصر العلوي، منشورات حكاه، الرباط، ١٩٩٢، ص ٢٤ - ٢٩.
- (٨) نطمح في مناسبة لاحقة إلى اعتبار أبعاد هذا الافتراض من خلال مقارنة نموذج آخر من المقامات لا يكون فيها موضوع الهكس هو الشعر، أو المفاضلة بين الشعر والنثر.
- (٩) سيكون من الطريف أن نطلع على هبات من تلك العلاقة في بعض المصادر النقدية والتحليلية:
 - يرى محمود طرشونة أن الهمداني هو الذي يحاكم الجاحظ وهو الذي يعجب عليه لفرطه في الاستعارة والكلمات المسبوقة، ويحذر عن الإبداع في الجنسين معا، الشعر والنثر. ويعلل طرشونة ذلك الهجوم بكون الجاحظ معتزلاً، في حين أن الهمداني لم يكن كذلك. إلا أن طرشونة يتخذ مرة واحدة لفظ بالسباق الحرلي للمقامة ويقول، إن أبا الفتح «هو الذي انطلق في مقالة هجائية ضد الجاحظ، مقيماً الدليل على المعرفة العامة باللغة والأدب».

- يرى عبد الفتاح كيليطو أن الإسكندر هو أبو الفتح بطل الهمداني وهو كتابة عن هذا الأخير: الغائب، دار لوبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٤٦.
- ونقول إحسان الملائكة إن «عيسى هو البديع نفسه»: «بديع الزمان في حياة العصر»، «الآداب»، ج ٩، سبتمبر، ص ٤١.
- (٩) مقامات الهمداني، مصدر سابق، ص ٧٢.
- (١٠) المقامة، دار المعارف بمصر، ط الثانية، ١٩٦٤، ص ٢٧ - ٢٨.
- (١١) دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧٣ - ٩٢.
- (١٢) مصدر سابق، ص ٦٩ - ٧٠.
- (١٣) نفسه، ص ٧٤ - ٧٥.



البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان

أحمد درويش*

والذى يلاحظ على بعض معاجم الأدب التى تكتب باللغات الأجنبية حين تعرضها للأدباء العرب وهى تستصفى من كل أديب خلاصة ما يمكن أن يقال عنه فى سطور معدودة، أنها حين تستصفى ما يقال عن ابن دريد تضع أدبيته فى صدر ما يذكر حوله. يذكر فيليب فان تيجم فى معجمه الفرنسى عن الآداب أن ابن دريد الذى عاش من عام ٨٣٧ م إلى ٩٣٣ م كان لغوياً شاعراً أديباً عربياً، وأنه مؤلف قاموس وعدة أعمال لغوية ذات صلة شديدة بالأدب^(١).

وأدبية ابن دريد يمكن أن يلتقى بها المرء فى كثير من مؤلفاته. حتى المؤلفات ذات الصبغة اللغوية الخالصة، نجد لها ملىة بالمادة الأدبية التى ترفدها والتناول الأدبى الذى يؤولها، لكننا سنكتفى فقط بالوقوف أمام الأدب الخالص المتمثل فى النصوص النثرية الإبداعية المنسوبة لابن دريد.

ولا شك أن أشهر النصوص النثرية لابن دريد هى (أحاديث ابن دريد) التى نقل بعضها منها تلميذه أبو على القالى فيما أملاه على الأندلسيين فى كتاب (الأمالى).

برغم طول باع ابن دريد فى مجال اللغة، وأخذه زعامة مدرسة البصرة ذات الاتجاه النحوى اللغوى الواضح، وبرغم تخرجه على يد شيوخ اللغة فى عصره وتخرج أئمة النحو واللغة على يديه، برغم هذا كله فقد كانت سمته الأدبية شديدة الوضوح، وعد فى عصره من كبار من يؤخذ الأدب على يديهم. ومن الشائع فى تراجم العصر أن يقال إن فلانا رحل إلى البصرة أو بغداد فسمع الحديث من فلان وقرأ النحو على فلان وأخذ العربية والأدب من ابن دريد. وقد انتهى معاصروه وتلاميذه إلى القول بأنه رجل ازدحم العلم والشعر فى صدره. وإذا كان أبو حيان التوحيدى قد حيرهم بتفوقه فى مجالى الفلسفة والأدب معاً، فعدوه فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، فقد كان لابن دريد الشأن ذاته فى تفوقه فى مجالى الأدب والعلم معاً، فهو من هذه الناحية أديب العلماء وعالم الأدباء، إذا كان لابد من التصنيف.

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

وغالب الظن أن هذه الأحاديث لم يصل إلينا منها إلا قدر يسير، وأن كثيراً منها لم يدون أصلاً، أو دون وضاع فيما ضاع من تراث ابن دريد. يحملنا على هذا الظن ما يلي:

١ - أنه ليس بين أيدينا من بين كتب ابن دريد كتاب دون فيه أحاديثه أو حكاياته التي لا نعلم من أي فترة من العمر بدأ بصوغها، والتي تدل صياغة ما بقي منها على أنها كانت جزءاً من نسيج الرواية الأدبية واللغوية عنده أو جانباً من طريقته في الدرس، وكلا المظهرين امتد في حياة ابن دريد فترة، لنقل على الأقل إنها شغلت معظم النصف الثاني من عمره؛ من نحو سنة ٢٨٠ إلى ٣٢١ هـ.

٢ - أن ما وصلنا من هذه الأحاديث وصل مدوناً في (أمالي) أبي علي القالي، الذي «أملأه من حفظه» كما قال في دروس الخميس بمسجد قرطبة والمسجد الجامع بالزهراء. وقد وصل القالي إلى بغداد عام ٣٠٣، في حين مات ابن دريد عام ٣٢١ هـ؛ أي أن الفترة التي يحتمل فيها لقاء التلميذ بالأستاذ، ثم إعجابه بالطريقة، ثم اشتداد الصلة، ثم التدوين، فترة لا تتجاوز خمسة عشر عاماً بكثير، أي أنها أقل من نصف الفترة التي قضاها ابن دريد محاضراً في حلقات الدرس ورواها آثار القدماء وأحاديثهم.

٣ - ذكر عن هذه الأحاديث أنها «أربعمون حديثاً»، لكن هذا التحديد لا ينبغي أن يخذلنا، ولا أن يفهم منه الرقم على حقيقته. ولنعد إلى أقدم نص ورد فيه هذا التحديد؛ فقد ذكر أبو إسحاق بن علي الحصري القيرواني - المتوفى عام ٤٥٣ هـ - في كتابه (زهر الآداب) عند حديثه عن بديع الزمان الهمداني ما يلي^(٢):

«ولما رأى أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدى أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من يتابع صدره واستتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له محبتها الأسماح، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية تذب ظرفاً وتقطر حسناً لمناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى وعطف مساجلتها ووقف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح السكندري، وجعلهما يتهديان الدر ويتنافشان السحر في معان تضحك الحزين وتحرك الرصين».

ولقد ورد في هذا النص أن أحاديث ابن دريد «أربعون»، وأن مقامات بديع الزمان «أربعمئة». وكان بديع الزمان نفسه قد أشار إلى أنه أملى في الكدية «أربعمئة مقامة لا مناسبة بين المقامتين لا لفظاً ولا معنى»، وأشار مرة أخرى في رسائله إلى أنه يقدر على «أربعمئة صنف من الترسل»^(٣). وهذه الإشارات التي أخذ بها الحصري هي التي حيرت الشيخ محمد عبده عندما حقق مقامات الهمداني ولم يجد العدد المطلوب، وأشار إلى ذلك في المقدمة:

«وقد قالوا إنه أنشأ من المقامات زهاء أربعمئة مقامة، لكن لم يظفر الناس منها اليوم بغير عدد قليل ينيف على الخمسين؛ طبع مجموعه في الآستانة العليا»^(٤).

والواقع أن رقم «أربعمئة» عند البديع غير دقيق، وقد أشار إلى هذا آدم ميتز في عبارة خاطفة عندما قال:

تلميذه أبى على القالى، وكذلك صنع شوقى ضيف حين ربط بين تأليف بديع الزمان مقاماته والدروس التى كان يلقبها على الطلاب فى نيسابور، وهى دروس بظن شوقى ضيف أنها كانت أحاديث ابن دريد، ونظن ظناً أنه كان يمرض عليهم أحاديث ابن دريد الأربعين التى اتجه بها إلى غاية تعليم الناشئة أساليب العرب ولغتهم. لكن هذا الربط الذى صنعه يجعله يحار فى كيف يصنع الهمداني أربعمئة مقامة فى معارضة الأربعين حديثاً، وربما كان ذلك غلطاً من ناسخ الرسائل، فمجرد معارضة بديع الزمان لابن دريد فى أحاديثه الأربعين يقتضى أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضاً، ويظهر أنه صنع فى نيسابور أربعين مقامة فقط، ثم رأى أن يزيد عليها مقامات أخرى بعد ممارسته لها، فزاد ستاً فى مديح خلف بن أحمد أثناء نزوله عنده، كما زاد خمسا أخرى وبذلك أصبحت المقامات نيفاً وخمسين^(٧).

وهكذا، فإن فهم العدد على حرفيته هو الذى دعا إلى ضرورة افتراض المطابقة بين الأعمال التى فيها معارضة، وإلى افتراض خطأ النسخ فى نقل العدد وكتابه. غير أن كتابا آخرين ينتهبون إلى عدم صحة العدد بالمعنى الحرفى، يقول مارون عبود عن الهمداني:

«وفى نيسابور أُملى مقاماته المشهورة ويزعم المؤرخون أنها أربعمئة عدا ولكن هذا غير صحيح لم يقل بهذا الهمداني نفسه»^(٨).

نحن، إذن، أمام فن نشرى لابن دريد هو الأحاديث، كتب منه قدراً كبيراً ووصلنا جانب منه، ومن خلال هذا الذى كتبه نشأ فن المقامة عند العرب على يد بديع الزمان متأثراً بابن دريد، وامتد فن المقامة بدوره من البديع إلى الحريري وغيره من الكتاب العرب. ثم انتقل إلى الأدب الفارسي وترك بعض آثاره فى الآداب الأوروبية وفى فن القصص خاصة^(٩).

«وينبغى ألا نعتبر الأربعمئة رقماً دقيقاً»^(٥)، فلم تكن هناك فى الحقيقة أربعمئة مقامة، ولكن كانت هناك مقامات كثيرة، ولم يكن هناك أربعمئة صنف من الترسل، وإنما كانت هناك أصناف كثيرة. وبالمثل، لم يكن هناك أربعون حديثاً لابن دريد، وإنما كانت هناك أحاديث كثيرة. ومفهوم الأرقام فى اللغة العربية^(٦) يسمح باستخدام أعداد معينة للدلالة على المبالغة لا التحديد المطلق، وذلك مثل رقم السبعة ورقم السبعين، وقد جاءت فى القرآن الكريم آيات مثل: «استغفر لهم أو لا تستغفر لهم إن تستغفر لهم سبعين مرة فلن يغفر الله لهم». وهناك اتفاق على أن السبعين هنا تعنى الكثرة دون التحديد، ويبدو أن الأربعة ومضاعفاتها فى اللغة تعنى أيضاً هذا الانطباع. والآثار التى تخض على صلاة المشاء والفجر فى جماعة «أربعين ليلة متوالية» يفهم منها الحضر على الإكثار دون التوقف عند الليلة الواحدة والأربعين. والتراث الشعبى مازال يحمل كثيراً جداً من دلالات المبالغة فى رقم الأربعة ومضاعفاتها. وعندما تسمى إحدى الزواحف بأنها «أم أربعة وأربعين»، فإن الدلالة هى كثرة أرجلها لا حصر لعددها، وعندما نتحدث القصص الشعبية عن «على بابا والأربعين حرامي»، فمعنى الكثرة وحده هو المفهوم.

ولا شك أن هذا هو المعنى الذى فهم فى القرن الرابع عندما سار بأن لابن دريد «أربعين حديثاً» أى أحاديث كثيرة، فجاء الهمداني لكى يقول: أنا لى عشرة أمثالها «أربعمئة حديث» وصنوف الترسل عندى لا نهاية لها تضم أربعمئة صنف.

وعلى هذا النحو، فقد أتمب الشيخ محمد عبده نفسه حين أخذ ينتظر بقية المقامات الأربعمئة، وأتمنا نحن أنفسنا أيضاً حين أخذنا نعد فى (أمالى) القالى الأحاديث الأربعين فوجدناها لا تقف عند هذا العدد ولا تنحصر فيها، وإنما تدل فقط على كثرة ما كان لابن دريد من أحاديث وصل إلينا قدر منها على يد

زكى مبارك التركيز على القضية والإشارة إلى نص الحصرى وإثارة بعض التساؤلات حول أوجه الربط والتشابه.

ولكن ما أهم النقاط المشابهة والمقارنة بين أحاديث ابن دريد ومقامات البديع؟

إن الباحث يمكن أن يعتمد على كتاب (الأمالي) لأبي علي القسالي، وهو مكتظ بالرواية عن ابن دريد لتتكون لديه صورة معقولة عن عالم أحاديث ابن دريد ودوافعها وأبطالها ولغتها والهدف منها، وهي صورة وإن لم تكن كاملة فإنها يمكن أن تكون معبرة؛ يشير الجزء الوافي المطروح بين أيدينا إلى الكل «الفائب»، وقد اعتمدنا في رسم ملامح الصورة على نحو مائة وتسعين رواية أوردها القسالي لابن دريد تتنوع ما بين خبر وحديث، ووضعنا في الاعتبار كما أشرأ أورده القسالي تحت عنوان «أنشدنا أبوبكر» أو «قرأت على أبي بكر»، وما يرد تحت هذا العنوان يتضمن غالباً نصوصاً شعرية تعقبها تفسيرات لغوية، وقد نجر بدورها إلى سرد خبر أو حديث.

لكننا قبل أن نبدأ في رسم ملامح هذه الصورة، نود أن نشير إلى حديث منفرد من أحاديث ابن دريد لم يشر إليه صاحب (الأمالي)، وإنما أشار إليه زكى مبارك نقلاً عن جامع ديوان أبي نواس، وهو حديث يحمل قدراً كبيراً من الفكاهة والدعابة وإشارات إلى البادية والعشق، وهي ملامح تميز بها النثر في تلك الفترة وحملتها ألوان كثيرة منه، ويدور هذا الحديث حول حج أبي نواس لبيت الله الحرام، وما يشير هذا الموضوع من تصور المفارقات بين العاشق الماجن والحاج الورع في نفس أبي نواس.

ويدور حديث ابن دريد حول ما عرض لأبي نواس أثناء رحلة الذهاب إلى الحج حين التهمر المطر غزيراً في أرض بني فزارة، فلجأ أبونواس إلى الخيام، فإذا جارية حسناء مبرقة تنظر إليه بجفن ساحر، وإذا هو يحدثها

ويقتضى الإنصاف العلمي أن يشار إلى من كان له الفضل في التركيز على الصلة بين أحاديث ابن دريد وفن المقامات، وهو زكى مبارك. والظروف التي قادت زكى مبارك إلى كشف هذه الصلة، يمكن تلمسها من خلال تاريخ مؤلفاته؛ فقد وقعت طبعة قديمة من كتاب (زهر الآداب) للحصرى في يد زكى مبارك، وكانت مطبوعة على هامش كتاب (العقد الفريد) من غير ضبط ولا شرح، وقد وصفها زكى مبارك حين قال: «وكان يكفى أن يطبع الكتاب طبعة أزهرية ليصبح مثالا في المسخ والتشويه». ودخلت هذه النسخة المعتقل مع زكى مبارك عام ١٩٢٠م، حين قضى به تسعة أشهر^(١٠) قرأ خلالها الكتاب وعنى بضبطه وتصحيح أخطائه تمهيداً لإصداره سنة ١٩٢٥م. ولا شك أنه خلال ذلك نهى لنص الحصرى الذى نه فيه إلى العلاقة بين الأحاديث والمقامات.

ثم سافر بعد ذلك مبارك إلى فرنسا، وهناك أعد رسالة لذكثوره الدولة حول النثر الفني في القرن الرابع الهجرى نوقشت عام ١٩٣١م، وأثار خلالها الصلة التي تضمها نص الحصرى وسبق ابن دريد إلى هذا الفن. وقد نهى أستاذة ديموميني إلى أن المستشرق الألماني بروكلمان سبقه بإشارة إلى الصلة نفسها في مقال له في (دائرة المعارف الإسلامية)، وعاد مبارك إلى مقال بروكلمان، ونقل في كتابه النص الفرنسى لإشارة بروكلمان وترجمته:

«أى أن الهمداني يكون قد استوحى الأربعين لابن دريد ونحن لا نستطيع أن نصدر أى حكم بهذا الشأن لأن هذا الكتاب لم يصل لنا».

وإذن، فبروكلمان كان بدوره قد قرأ في كتب الأدب العربى القديم، عند الحصرى أو غيره، عن احتمال وجود العلاقة بين الأحاديث والمقامات. وتولى

ذلك أنه يمكن وصف إطار الأحاديث بأنه «إيهام بالصدق» على حين أن إطار المقامات يوصف بأنه «تصريح بالخيال»، فقد كان ابن دريد يصدر كل خبر أو حديث بسلسلة من الرواة، وهي سلسلة تبدأ بأناس معروفين وتنتهي بأناس معروفين أحياناً ومجهولين في أكثر الأحيان، فالقالي يصدر أحاديث ابن دريد بأسانيد على هذا النحو:

١ - «حدثنا أبو بكر رحمه الله قال: أخبرنا عبد الرحمن عن عمه قال: سمعت أعرابياً...»

٢ - «حدثنا أبو بكر بن دريد قال: أخبرني عمه عن أبيه عن ابن الكلبي قال: وفد عتبة بن مسهر الحارثي والمنتشر أحد فرارس الأرباع إلى ذي قاتش الملك الحميري...»

٣ - «حدثنا أبو بكر بن دريد قال: أخبرنا الرهاشي عن ابن سلام قال: بلغني أن الأحوص دخل على يزيد بن عبيد الملك...»

هذه هي الأنماط الثلاثة التي تدور غالباً حولها الأحاديث، وكلها تبدأ برواة معروفين لكنها تنتهي بمرورى عنهم تختلف درجاتهم، فقد لا يحظى بأى درجة من التعريف مثل «أعرابي» أو «امرأة من العرب» أو «غلام يصف دار أبيه» أو «غلام يصف عنزة ضائعة»، وهي أوصاف لا تقدم أى تحديد، وتشيع في الأحاديث وتمثل النمط الأول من الرواية.

أما النمط الثاني من الأحاديث، فهو ينتهي بشخصيات نصف أسطورية مثل ذي قاتش الملك الحميري وحديث عتبة بن المسهر والمنتشر عنده، ومثل عامر بن الظرب وحممة بن رافع الدوسي واجتماعهما

فمثنى وتندلل وهي تقدم له الماء، فينسى أبونواس ورع الراحل إلى الحج، ويدخل معها في غزل مكشوف وهي تطعمه قليلاً حتى يذق طبل الرحيل فيرحل وفي قلبه حسرة وعزم على المعادة أثناء الرجوع من الحج، وهو عزم لن يثته عنه أداء مناسك الحج فمر على الخيام في طريق العودة، وأعاد المحاولة ولكنها انتهت بخيبة أمله^(١).

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى ما رواه صاحب (الأمالي)، فإننا سنجد الأحاديث في مجملها تنزع منزهاً تعليمياً لغوياً، بمعنى أنها تسرق الحكمة أو النادرة أو الطرفة في قالب لغوي يستدعي غالباً من سامعه أن يسأل عن كثير من معاني ألفاظه، بعد أن يكون قد أحاط بالخيط العام أو الرواية، وهنا يأتي دور العالم اللغوي ابن دريد، فيظهر خبرته الواسعة في فهم الألفاظ وتصريفها والمعرفة بالأخبار وتأويلها، وهذا الهدف في ذاته جعل كثيراً من هذه الأخبار يصاغ في لغة تتجمل إلى الغريب، وهو مستوى لغوي كان أهل القرن الخامس الهجري أنفسهم يعتبرونه غريباً، ولعل ذلك يفسر عبارة الحميري في النص الذي أشرنا إليه: «في معارض أعجمية وألفاظ حوشية فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترفع له حججها الأسماح». ومع أن الهمذاني بنى مقاماته المعارضة لابن دريد على أساس ثلاثي خاصة «الإغراب»، فإنه لم يتقدم كثيراً، إذ ظلت مقاماته هو أيضاً مليئة بالغريب، بل ظلت الغرابة والبحث عن تفسيراتها وما يتبع ذلك من هدف تعليمي سر بقاء المقامات زمناً طويلاً من ناحية، وسر انكماشها وعدم تطورها من ناحية أخرى. ومن هنا، فإن المقامات تعتبر امتداداً للأحاديث من حيث الهدف التعليمي والمستوى اللغوي، حتى وإن اختلفت الدرجة قليلاً هنا أو هناك.

أما الإطار الذي قدم فيه كل من الأحاديث والمقامات فقد اختلف قليلاً، وساعد ذلك على تطور أسرع ونمو أكبر للمقامات وإن كان هذا الاختلاف يضع إطارهما من الناحية الفنية على سلم تطوري واحد؛

الفرصة ليشككوا في صحة السند وليتهموا ابن دريد بالكذب والتلفيق، ولتنتقل المناقشة من لم فشور حول سند الرواية لا حول الرواية ذاتها، وتفسد بهما لذلك متعة العمل الأدبي بسبب ما قدم فيه من إطار علمي.

ويبدو أن ابن دريد نفسه كان يحس في بعض المراحل بحاجته إلى مزيد من «الإيهام بالصدق»، فيصدر خبره بمزيد من عوامل التشويق والتأكيد، كأن يقول فيها ^{٢٢٢} «حدثنا أبو بكر بن دريد رحمه الله قال: كان أبو حاتم يضمن بهذا الحديث، ويقول: ما حدثني به أبو عبيدة حتى اختلفت به مدة، وتحملت عليه بأصدقائه من الشقيين وكان لهم مواخبا قال: حدثنا أبو حاتم قال: حدثني أبو عبيدة قال: حدثني غير واحد من هوازن من أولى العلم وبعضهم قد أدرك أبوه الجاهلية أو جده، قال...». وواضح أن سلسلة الإيهام والتأكيد على صدق الحديث شديدة القوة، فراويها الأول يضمن به على الناس، وطالبه بضطر أن يصادقه زمنا من أجل الحصول على الخبر فلا يستطيع، فيستعين بجماعة من أصدقائه الشقيين، بينه وبينهم مواخاة، فيحملهم عليه. فإذا كان الراوي أكد بدوره أن سلسلة الإسناد التي اعتمد عليها متينة وروايتها إن لم يكونوا قد شهدوا الجاهلية، فإن آباءهم أو أجدادهم على الأقل كانوا قد شهدوها، وكل تلك مشروعات ومؤكدات على صدق الخبر المتوقع فإذا جاء الخبر بعد ذلك لا نجد فيه كثيرا من الإنارة؛ فهو لا يعدو أن يكون دعوة ملك من ملوك حمير لحكيمين هما عامر بن الظرب وحمة بن رافع الدوسي وتركهما يطرحان تساؤلات بينهما أمامه، مثل: أين تحب أن تكون أباهك؟ من أحق الناس بالحق؟ من أحق الناس بالمنع؟ من أجدر الناس بالصنعة؟ ولا تخرج الإجابة عن إطار ما هو مألوف في الحكمة العربية.

هذا الإطار الذي دعونا «الإيهام بالصدق» والذي غلف الأحاديث بأغلفة كثيفة وأثار حولها بعض الظنون، تلافاه البديع في مقاماته إلى إطار «التصريح بالخيال».

عند بعض أقبال حمير. ويلاحظ أن هذا النمط ينتهي غالبا بروايات تسند إلى تاريخ الجنوب القديم، وهو تاريخ لم يكن مدونا ولا موثقاً، وكان هذا يعطى فرصة لخيال الرواة حوله.

أما النمط الثالث، فكان ينتهي بمرور عنهم معروفين مثل الأحوص ويزيد بن عبد الملك. وكثير من روايات هذا النمط ينتهي إلى أسماء شعراء معروفين كدريد بن الصمة والخنساء وكثير عزة وجميل، أو إلى شخصيات سياسية بارزة كعمير بن الخطاب وعلى بن أبي طالب ومعاوية ويزيد وعبد الملك وأبي سفيان وعمر ابن عبد العزيز وزيد والحجاج، وبعضها روايات تنتهي إلى أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويلاحظ في هذا النمط من الروايات أنها تقف عند العصر الأموي وما سبقه من العصر الإسلامي وعصر ما قبل الإسلام، ولا تمس العصر العباسي مع أنه كان قد مضى منه نحو قرنين من الزمان عند وفاة ابن دريد، لكنه كان بالتأكيد لا يزال يمثل «المعاصرة» عند أبناء القرن الثالث والرابع، وجودة الخبر تقتضي جنوحه إلى الغرابة والقدم.

هذه الأنماط التي اتبناها ابن دريد في رواية أحاديث أدبية كانت تتفق في كثير من ملامحها العامة مع سلسلة الرواية التي كان يتبعها هو وغيره من العلماء في رواية أحاديث علمية، مثل إسناد الشعر وإسناد الأخبار التاريخية وإسناد الروايات اللغوية، ومن قبل ذلك كله طرائق الإسناد المحكمة في روايات الأحاديث النبوية، وما صاحبها من قيام علوم تحميمها من العبث، مثل علوم الجرح والتعديل.

وهذا الخلط - فيما يبدو لي - بين طريقة إسناد «علمية» من شأنها التمسك بالحقائق وطريقة إسناد «أدبية» من شأنها الجنوح إلى الخيال، هو الذي ألحق بعض الضرر بأحاديث ابن دريد؛ فقد انتهر المتشددون

وذلك حين اختصر قصة السند الطويل إلى رجل واحد هو «عيسى بن هشام»، وقصة الأبطال المتعددين من واقعيين وأنصاف واقعيين ومتخيلين إلى بطل واحد هو «أبو الفتح السكندري»، وكان واضحاً منذ البدء أنهما من صنع خياله، لم يدع غير ذلك ولم يجعله موضوعاً للنقاش، فتركزت المتعة كلها في «الرواية» دون التنقيص بمشاكل الراوى، وخرجت «المقامات» من مأزق دخلت فيه «أحاديث» وحاولت من خلالها ~~تفسير~~ مرحلة وسطا بين تذوق الصدق الحقيقي وتذوق «الصدق الفنى».

إذا كانت فكرة «الإطار» واحدة من الأفكار التى تطرح من خلالها المقارنة بين الأحاديث والمقامات، فإن فكرة «الماضى والحاضر» يمكن أيضاً أن تشكل ملمحاً آخر فى هذه المقارنة. والذى يلاحظ - كما ألقينا من قبل - أن أحاديث ابن دريد تتخذ من الماضى القريب والماضى البعيد مجالاً لها دون أن تلامس تخوم الحاضر بمعناه الواسع. وإذا كانت تصعد من عصر الأمويين فى الشخصيات التاريخية، فإنها تنتهى إلى مجاهل التاريخ القديم فى شبه الجزيرة العربية، وعلى نحو خاص فى جنوب الجزيرة، وهو الشطر الذى ينتمى إليه ابن دريد. وفى هذا الإطار تساق أحاديث مثل حديث بنت قبل من أقبال حمير منع الولد ثم ولدت له بنت فعزلها عن جنس الرجال ووكّل بخدمتها النساء، ثم تولت الملك بعد أبيها فاتخذت حاشيتها ووزراءها من النساء، فأشرف عليها يوماً بالزواج فسألتهن عن أهميته وفوائده، وراحت كل واحدة منهن تحكى مزايا الزواج، فاقترنت، وأخذن يسبحن لها عن الزوج المناسب، واختارت من بين المرشحين من توسمت فيه الخير، ثم أجزلت العطاء لمستشاراتها (١٣)، أو أن نجد محاوراً بين قبيلين من حمير تنازعا حيناً طويلاً ثم اهتديا إلى سلام بينهما (١٤)، أو حديثاً بين ذى قانس الحميرى وعلبة الشاعر (١٥)، أو رجلاً من حمير يسأل أبناءه عن خبرتهم فى الزمن (١٦)،

أو عن حزن ذى رعين أحد ملوك اليمن وقد مات أخ له (١٧)، وإلى هذا البعد الزمنى الموغل ينتمى أيضاً لون من أحاديث ابن دريد يتصل بالكهانة والكهان، وتساق خلاله خطبهم المسجوعة ونبراتهم التى تصدق فى بعض الأحيان، وإعلان بعضهم الاعتراف بنهاية عصر الكهانة بعد ظهور عصر النبوة، أو اختبار بعض الناس لسواد ابن قارب ومعرفة بالهبة (١٨). والحاضر فى أحاديث ابن دريد يمكن أن يظهر فقط فى ما ينسب إلى الأعراب من أحاديث دون تحديد إطار زمنى لها، أو بعض ما ينسب إلى الأصمى وأبى عمرو بن العلاء، وهى أخبار تدور عادة فى إطار التفسير اللغوى لا القصصى.

أما مقامات البديع، فقد تقدمت من هذه الناحية خطوة نحو «الحاضر»، وأدارت بعض أحاديثها حول أناس معاصرين، ومن أبرزها هذه المقامات الست التى كتبها الهمداني فى مدح خلف بن أحمد صاحب سجستان، مثل المقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة النيسابورية والمقامة الملوكية، وهناك مقامات تتحدث عن أناس قريبي العهد مثل المقامة الجاحظية التى تتحدث عن أسلوب الجاحظ والمقامة الصيمرية التى تتحدث عن محمد بن إسحق الصيمرى المتوفى سنة ٣٢٥هـ.

ولعل نزعة ابن دريد إلى أن يؤكد نزعة «الإيهام بالصدق» فى حديثه، جعلته يلجأ إلى الماضى البعيد؛ حيث مظنة الغموض والغربة، وابتعاد خاطر التحقق من صحة الأحداث أو عدمها. وفى المقابل، فإن الجانب «الواقعى» فى مقامات الهمداني غلف بالخيال الصريح فى شخصيتى الراوى والبطل، فتعادت الأمور تعادلاً جعل محكمها الصدق الفنى وليس الصدق الواقعى.

«القالب القصصى» واحد من النقاط المشتركة كذلك بين الأحاديث والمقامات، على اختلاف فى الدرجة والإحكام والاطراد، ولاشك أنه فى كل منها توجد طرائق قصصية فى التعبير أحياناً، وطرائق أخرى

أو الحكمة المستخلصة منها، كالرواية التي تقول:
«وحدثنا أبو بكر قال: أخبرنا عبدالرحمن عن عه قال:
قيل لأعرابي: من لم يتزوج امرأتين لم يذق حلاوة
الميش، فتزوج امرأتين لم ندم، فأنشأ يقول:

تزوجت النثنين لفطر جهلى
بما يشقى به زوج النثنين
فقلت أصير بينهما عروفا
أعم بين أكرم نعمتين
فصرت كنمجة تضحى ونمسي
تداول بين أحببت ذئبتين

رضا هذى بهيج سخط هذى
فما أهرى من إحدى السخطتين
وألقي في المعيشة كل ضرر
كذلك الضر بين الضرتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى

عتاب دائم فى الليلتين
فإن أحببت أن تبقى كريما
من الخبرات مملوء الهدين
وتدرك ملك ذى بزن وعمرو
وذى جدت وملك الحارثين
وملك المنذرين وذى نواس
وتبع القسديم وذى رعين
فعمش عزبا فإن لم تستطع
فضربا فى عراض الجحفلين»^(٢١).

فمع أن الحدث القصصى جاء قصيرا والتعبير
النثرى عنه جاء موجزا، إلا أن النتيجة التي صاغها الندم
شعرا تضمنت فى ذاتها كثيرا من المواقف المتحركة
كالخوف بين النعمتين - كصورة سميدة مشمئة -
والنمجة بين الذئبتين كواقع تميس، والرضا الذى بهيج
السخط، وليلالى العتاب المتصل، وكل ذلك جعل اللقطة
على قصورها تشكل موقفا قصصيا متكاملا. وهناك
«الحكاية ذات العناصر القصصية المشابهة»، وهى تلك

مباشرة فى الحكم أو الموعظة أو التعليم أو المدح أو الذم
أحيانا أخرى، وإن كان الفارق الرئيسى المتمثل فى غياب
أخبار ابن دريد كاملة، وعدم تسجيلها مكتوبة لا على يد
ابن دريد ولا سماعا منه، وإنما تسجيلها فقط من حفظ
أبى على القالى وإملائه على تلاميذه بقرطبة، بعد فترة
من سماعها من ابن دريد؛ هذا الفارق يترك الباب
مفتوحا دائما لاحتمال وجود سمات فنية ضياع نتيجة
لاختلاط الأخبار فى الذاكرة الحافظة أو اختلال الترتيب
بها، فضلا عن احتمالات ضياع جانب كبير وضياح
سماته معه.

وفى ما يرويه القالى عن ابن دريد، يمكننا أن نجد
أنماطا كثيرة؛ فهناك الخبر المجرد الذى لا يهتم كثيرا
بالبحث عن الشكل القصصى بقدر اهتمامه بسياق
الحكمة أو تفسير الغريب، وهو شائع فى مثل قوله:

«حدثنا أبو بكر قال: أخبرنا عبدالرحمن عن
عه قال: سمعت أعرابيا يقول: صن بالحلم
عقلك ومروءتك بالعفاف وتجدتك بمجانبة
الخيلاء وتخلتك بالإجمال فى الطلب»^(١٩).

وهناك، إلى جانب ذلك، «المشهد القصصى»
الذى يحكى جانباً من حدث لا يصل بالضرورة إلى
نهايته فى مثل قوله: «وحدثنا أبو بكر قال: أخبرنا أبو حاتم
عن الأصمى قال: رأيت أعرابيا يعلى وهو يقول:
«أسألك الغفيرة والناقة الغزيرة والشرف فى العشرة فإنها
عليك بسيرة»^(٢٠). فمع أن بعضاً من خيوط القصص
بدأت بتحديد البطل والهيئة والحدث وما يترتب على
ذلك من توقعات ومفارقات، فإن المشهد وقف عند هذا
مكتفياً بتحقيق الغرض، وهو غرابة الدعاء وإثارة السامع
من خلاله.

وهناك «الموقف القصصى» الذى قد يكون قصيرا
لكنه يساق مكتملا متضمنا النتيجة والتعبير البلغ عنها

حكايات أقل حركة، ولكنها تستمض عن قلة الحركة بالكمون والغرابة والتوقع، ومثالها هذه الحكاية العجيبة التي يحكى الأصمعى نفسه أنه كان شاهدها وكان واحداً من أطرافها. وتساق الحكاية على هذا النحو:

«حدثنا أبو بكر بن دريد قال: حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعى قال: نزلت بقوم من غنى مجعورين هم وقبائل من بنى عامر ابن صمصة فحضرت ناديا لهم وفيهم شيخ طويل الصمت عالم بالشعر وأيام الناس يجتمع إليه فتيانهم يشدونه أشعارهم فإذا سمع الشعر الجيد قرع الأرض قرعة بمحجن فى يده فينفذ حكمه على من حضر «بكر» للمنشد (أى بناية قوية تعطى مكافأة له)، وإذا سمع ما لا يعجبه قرع رأسه بمحجته فينفذ حكمه عليه بشاة إن كان ذا غنم وابن مخاض إن كان ذا إبل (أى أن منشد الشعر الردى عليه أن يفرم شاة أو جملاً صغيراً)»^(٢٢)، فإذا أخذ ذلك ذبح لأهل النادى فحضرتهم يوما والشيخ جالس بينهم فأنشد بعضهم يصف قطاة «فأحسن الصورة» ففرع الأرض بمحجته وهو لا يتكلم، ثم أنشده آخر يصف ليلة:

كأن شميظ الصبح فى أخريات
ملاء بنقى من طيالة خضر
تخال بقاياها التى أسار الدجى
تمد وشيعا فوق أروبة الفجر
فقام كاجنون مصلتا سيفه حتى خالط مبارك
الإبل، فجعل يضرب يميناً وشمالاً وهو يقول:

لأنفرغن فى أذنى بعدها
ما يستفز فأربك فقد

التي تتداخل فيها الأزمنة أو الشخصيات وبطول فيها الحدث نسبياً وتكتمل بعض عناصره، ومن نماذجها النموذج الذى أوردناه حول بنت الملك الحميرى التى لم تخالط الرجال، فهناك الملك وطفله والوصيفات والأميرة ثم الملكة والمستشارات والزوج الوافد... إلخ.

وفى هذا الإطار تدخل قصة «زبراء الكاهنة»^(٢٣)، حيث نرى ثلاثة أبطن من قضاة هم بنو ناعب وبنو داهن وبنو رثام، وهم يقيمون فى منطقة بين الشجر وحضرموت، وتجد عجوزاً من بنى رثام تسمى خويلة ولها جارية تسمى «زبراء» تعمل بالكهانة، وهى تذهب مع خويلة ذات يوم للقوم المجتمعين فى ناديتهم لتندبرهم بسجع الكهان بأن هجوما وشيك الوقوع عليها وأنها تشم عرق الرجال تحت الحديد. وسخر منها بعضهم ويرتاب البعض الآخر فى الأمر، فيقرر أربعون منهم الرحيل ويبقى الثلاثون فى شرايبهم ولهوهم، وينامون فى مشربهم، وتأتى خويلة فى الصباح فتجدهم قد قتلوا جميعاً، فتقطع منهم عناصرهم وتشكل منها قلادة وتخرج بها حتى تأتى مرضاوى بن سعوة المهري فتستحبه شعراً على الثأر، فيحرم على نفسه المتعة حتى يثأر لقومه، ثم بطرق قبيلتى ناعب وداهن المهاجمتين فيوجع فيهم.

على هذا النحو، تتشابه العناصر وتتداخل المواقف وتتطور الأحداث، ويجد الخيال فرصة للحركة، وصنوف التعبير فرصة للظهور، واللغوى فرصة للشرح، والقصص فرصة للإثارة. وتوجد نماذج عدة فى أحاديث ابن دريد تنتمى إلى هذا النمط، وهو فى الواقع أقرب الأنماط إلى الشكل القصصى السائد فى المقامات، الذى يتم خلاله إمتاع طائفة كبيرة من المستمعين أو القارئ، ولا يتوقف عند إمتاع طالب الحكمة أو الباحث عن غريب اللغة.

وكما يتحقق ذلك النمط فى المشاهد المتحركة، كما رأينا فى الحكاية السابقة، قد يتحقق أيضاً فى

إنى إذا السيف تولى ندها

لا أستطيع بعد ذاك ردها^(٢٤).

والحكاية تظهر متذوقا للشعر به خلب من شدة الحساسية والنشوى والجنون، وجماعة حوله لا تخالف له أمرا في المكافأة والغرامة، وأبياتا تعلق على مستوى المكافأة المعتاد، وتبلغ في الحسن مدى يهيج له الرجل، ويطلب من سامعيه ألا يقولوا بعدها كلاما يستفز أذنيه فيخامر بقطعهما ولا يستطيع ردهما، وهذه الثورة المتفجرة تأتي بعد الصمت الطويل المطبق، وبين جماعة من المكافئين والمقابئين، ومعهم الأصمى، فتكتمل مشاهد حكاية متحركة رغم هدف الأصمى وابن دريد الواضح بضرورة إجلال نقاد الشعر وإنفاذ كلمتهم.

هذه الأنماط المختلفة التي أشرنا إليها في أحاديث ابن دريد (الخبر، والمشهد القصصى، والموقف القصصى، والحكاية ذات العناصر المتشابهة) يختفى بعضها في المقامات ويظهر البعض الآخر، وقد تزداد درجة اطراده وإحكام أدائه. على أنه ينبغي أن يشار أيضاً إلى أن المقامات لم تكن جميعها قصصية؛ فهناك مقامات للمديح، وقد أشرنا إليها، وأخرى تتخذ من خصائص الأدب ونقده موضوعات لها مثل المقامة العراقية والمقامة الشعرية والمقامة القرظية^(٢٥)، وهناك مقامات كذلك تتخذ من الوعظ الدينى موضوعا لها، مثل المقامة الأهوازية والمقامة الوعظية^(٢٦)، وهذه المقامات في مجملها تنتمى إلى طريق السرد المباشر أو التعليق المباشر، وهى من ثم أقرب إلى صورة الخبر عند ابن دريد مع فارق في الحيز؛ حيث يحتل الخبر حيزاً صغيراً غالباً، على حين تمتد المقامة لكى تشكل وحدة مستقلة ذات عنوان وموضوع فتشغل بالضرورة حيزاً أكبر من الخبر.

على أن المقامات تطور كثيراً فن «الحكاية ذات العناصر القصصية المتشابهة»، وتمدها بعناصر من الحوار ومفارقات الموقف، والسخرية، تبلغ بها مدى فنياً عالياً،

كما نرى في المقامة البغدادية^(٢٧) الشهيرة التى يتم فيها الإيقاع برهقى من أهل السواد ينزل بغداد وهو يسوق بالجهد حمارة ويربط أحد طرفى الإزار إلى الآخر، وكيف تخايل عليه عيسى بن هشام وأدهى أنه يعرف ليسوقه فى النهاية داعياً إلى مطعم فاخر يأكلان فيه الشواء والحلوى وفاخر الأطباق والرقاق، ثم يتركه رهينة عند صاحب المطعم بحجة البحث له عن ماء مثليج، ويغر تاركاً المسكين يضطر لفك عقد إزاره بأسنانه باحثاً عما ادخره للشراء لكى يدفعه ثمناً للحلوى والشواء. والواقع أن هذه القصة وأمثالها، كالمقامة المضيرة والإبلية، لا تكتفى فقط بتشابه العناصر فى الحكاية وإنما تعتمد إلى جزئيات الحكاية فترسم كلا منها بعناية دون أن تغفل الزمان والمكان والمفارقات، فتطور بذلك العناصر الفطرية المتشابهة فى الحكاية إلى عناصر فنية محكمة.

ما العوالم التى تنقلها كل من الأحاديث والمقامات من الواقع إلى الفن؟

إن هذا السؤال ما زالت تثار نظائر له بالنسبة إلى الأجناس القصصية والروائية المعاصرة حتى اليوم، وقد جعله الناقد الأيرلندى فرانك أوكثور محورا لكتاب شهير له حول «القصة القصيرة»^(٢٨)، وانتهى فيه إلى أن القصة القصيرة تفضل أن ينتمى أبطالها إلى الطوائف المغمورة، وهى الطوائف التى تعيش على حافة المجتمع كالفقاسة وعمال المناجم والحراس الليليين وصغار الموظفين.

وإذا كان هذا المعيار قد صلح للتطبيق على عالم فن حديث كالقصة القصيرة، وكتاب محدثين مثل تشيكوف وموبسان ولابسن وغيرهم، فإن معايير قديمة منه سادت النتاج النثرى الفنى فى الأدب العربى فى هذه الحقبة القديمة، وحظيت بعض طبقات المجتمع التى ظهرت نتيجة لعوامل سياسية واقتصادية وعنصرية كثيرة بعناية فريق من الشعراء وكتاب النثر، وكان من بين هذه الطبقات طبقة أهل الكدبة والتسول الذين اهتمت بهم

وهشمت العرى وجمشت النجم وأعجت إليهم... فهل من أمر بعير أو داع بخير وقاكم الله سطوة القادر وسوء الموارد وفضوح المصادر. قال: فأعطيته ديناراً وكتبت كلامه واستفسرته ما لم أعرفه^(٣١).

وإذا كان ابن دريد قد سبق الهمداني، دون شك، إلى اتخاذ الكدية قالباً أدبياً تصاغ من خلاله الحيل وتظهر المفارقة، فإن الجاحظ كان قد سبق ابن دريد^(٣٢) - بنحو قرن ونصف - إلى اتخاذ الكدية موضوعاً تفصل أطرافه وحيله في رسالة نقلها عنه البيهقي في كتابه (المحسن والمساوي)، وهو معاصر لابن دريد في بداية القرن الرابع. ثم قدر لموضوع الكدية أن يتعمق فيه شاعران، سلوكاً ونظماً، في هذا القرن هما أبو دلف الخزرجي المتوفى سنة ٣٣١هـ، والأخف العكبري المتوفى سنة ٣٨٥هـ، وأن يأنس بنتاجهما، وبشجعة الكتاب البارز صاحب بن عباد المتوفى سنة ٣٨٥هـ، وأن يشكل ذلك كله لونا من التمهيد لأدب الكدية الذي أقام بديع الزمان الهمداني المتوفى ٣٩٨هـ معظم مقاماته عليه.

غير أنه إذا كان عالم الكدية يمثل جزئية في أحاديث ابن دريد أسهمت في ترسيخ ظاهرة أدبية في القرن الرابع الهجري، فلم تشغل الكدية ذاتها إلا جانباً صغيراً من عالم «الأحاديث»، على حين شغلت طوائف أخرى جوانب مهمة من ابن دريد، وهي في حاجة إلى التوقف أمامها.

وأبرز هذه الطوائف هي طائفة «الأعراب» وهي طائفة متعددة الوجوه، وتعكس معالجة ابن دريد لها في أحاديثه أصداً الأفكار التي كانت شائعة في الحضر عن عالم البدو، ومدى ما يتمتعون به من صفات عصرية متضاربة في بعض الأحيان، وبعض خصائصهم تلك يمكن أن تكون مثاراً للتفكك وبعضها الآخر يصبح مثاراً

مقامات الهمداني اهتماماً رئيسياً جعل مثلهم أبا الفتح السكندري يظهر في معظم المقامات ويتكرر في كثير من الوجوه.

والواقع أن الاهتمام بالكدية لم يبدأ عند البديع، بل ربما كان البديع قد اقتبس من ابن دريد، كما أشار إلى ذلك شوقي ضيف حين أشار إلى أنه:

«قد تكون الفكرة التي أدار حولها «البديع» مقاماته ونقص الكدية أو الشحاذة استمدتها مباشرة من خطبة الأعرابي السائل في المسجد الحرام التي رواها صاحب الأمالي عن ابن دريد»^(٣٣).

وقد وردت، في الواقع، خطبتان على الأقل في أحاديث ابن دريد من هذا النوع؛ إحداهما في المسجد الجامع بالبصرة، وجاءت في حديث من أحاديث ابن دريد منسوب إلى أبي حاتم عن أبي عبيدة عن يونس قال:

«وقف أعرابي في المسجد الجامع في البصرة فقال: قل النيل ونقص الكيل وعجفت الخيل والله ما أصبحنا ننفع في وضع وما لنا في الديوان من وشمة فهل من معين أهانه الله يعين ابن سبيل ونضو طريق؟ فلا قليل من الأجر ولا غنى عن الله ولا عمل بعد الموت»^(٣٤).

أما الثانية، فقد وردت في حديث لابن دريد منسوب إلى أبي حاتم قال:

«بينما أنا في المسجد الحرام إذ وقف علينا أعرابي فقال: يا مسلمون إن الحمد لله والصلاة على نبيه. إني امرؤ من أهل هذا الملقاط الشرقي المواصي أسباف تهامة عكفت على سنون محش فاجتلبت الذرى

«رأيتني فيما أتعلى من مدحك كاهن من
ضوء النهار الباهر، والقمر الزاهر الذى لا
يخفى على الناظر وأيقنت أنى حيث انتهى
بى القول منسوب إلى العجز مقصر عن الغاية
فانصرفت عن الشاء عليك إلى الدهاء لك
ووكلت الأخبار عنك إلى علم الناس بك».

ومنهم من يصف خيلاً أو يصف إبلًا أو يصف
بنه أو يعظمهم أو ينصح الملوك أو يجابه الحجاب بمبارات
تدل على البلاغة والحكمة والإيجاز (٣٥).

والى جانب ذلك، فهناك الكرم المفسى عند
الأعراب، فهذا أحدهم يهب ضيفا له جملا ويطلب من
زوجه حبلا يربطه به ثم يهب ثانياً وثالثاً، وفى كل مرة
يطلب حبلاً، وعندما تضيق زوجته بالهدية يقول لها،
على بالجمال عليك بالجمال، وأخرى تجود باللبن حين
يطلب منها الماء، وغيرها تصهم من يسأل عن ثمن
الحليب بأنه ينتمى إلى قوم بخلاء، وتكلى لا يمنعها
حزنها على ولدها الذى فجعت به أن تقوم بواجب الكرم
لعايرى السبيل.

والى جانب الأعراب، هنالك عالم النساء، وهو
عالم تحفل به الأحاديث من زوايا متعددة، ويعكس فيما
يعكس قيمة المرأة فى التراث الشعبى والحكايات المتخيلة.
وقد ألهنا إلى بعض الأحاديث التى تشير إلى دور المرأة
ملكة ووزيرة ومستشارة، وإلى تصور عالم تحكمه النساء
ويستغنى فيه عن الرجال، وإن كان «الحديث» قد انتهى
بزواج الملكة وسرورها بذلك، ويتصل بذلك حديث
البنات الموانس اللاتى رغب أبوهن فى إيقائهن إلى
جانبه ومنعهن من الزواج وكيف تخالين عليه ليرجع عن
قراره وقد فعل (٣٦)، وشروط المرأة فيمن يكون أهلاً لها،
ورفضها ما لا يتفق ورأيها وحديث البنات عن الزوج
المثالى الذى يحملن به (٣٧). وتظهر المرأة عاشقة تعبر
عن حبها لرجل تندم على أنه طلقها متمثلة فى أم

للتعلم والافتداء بالصفات التى لم يفسدها التحضر (٣٨).
فهناك أعرابى «دخل على بعض الأمراء وهو يشرب
فجعل يحدثه وينشده ثم سقاء فلما شربها قال: هى والله
أبها الأمير! أى هى الخمر، فقال: كلا إنها زبيب
وعسل، فلما طرب قال له: قل فيها. فقال:

أنا بها صغراء يزعم أنها
زبيب فصدقتاه وهو كذوب -
وما هى إلا ليلة غاب نجمها
أواقع فيها الذنب ثم أتوب».

وإذا كانت الغفلة الممزوجة بالمكر هى العبرة التى
تؤخذ من الحديث السابق، فإن حديثاً آخر يقودنا إلى
غفلة ممزوجة بالجهل المضحك، فهذان أعرابيان
يختصمان إلى شيخ منهم فقال أحدهما:

«أصلحك الله ما يحسن صاحبي هذا آية من
كتاب الله عز وجل، فقال الآخر كذب والله
إنى لقارئ كتاب الله. قال فافراً. فقال:

عسق القلب رباً
بعد ما شابت وشاباً

فقال الشيخ: لقد قرأتها كما أنزلها الله. فقال
صاحبه: والله أصلحك الله ما تعلمها إلا
البارحة» (٣٩).

وهذه الصور الساخرة من غفلة الأعراب تلتقى
معها الصور الساخرة من غفلة أهل السواد عند
الهمداني، والصور الساخرة من البسطاء وأهل الريف فى
الأدب الروائى والمسرحى المعاصر. على أن للأعراب
أوجهاً أخرى كثيرة، فهم أهل الفصاحة والتعبير الحكيم
والوصف الدقيق، فمنهم من يصف إخوته الثلاثة،
ومنهم من يصف خصال الرجال، ومن يمدح ملكاً،
فيستحوذ على القلوب بمبارات قصيرة، مثل:

فتقول: وكيف؟ والله ما بين لاتبثها أحقق منك، فيقول: والله ما رجوت هذا الأمر إلا من حيث يثبت منه. أما علمت أن هذا زمن الحمقى وأنا أحدهم^(٤٠)، هذا الغلام يقدم صورة في الأحاديث لعالم سيكون مفضلاً فيما بعد لدى كتاب النثر، حتى تكتب كتب عن أخبار «الحمقى والمغفلين»^(٤١)، وهى عوالم تعطى فرصة للأدباء لى يسخروا من أزمانهم وانقلاب المعايير بها.

إن النافذة الصغيرة التى تركها لنا ابن دريد فيما تبقى من أحاديثه تكشف لنا عن المكانة التى يحتلها هذا العمل الرائد فى النثر الأدبى عند العرب على مستوى الشكل والمحتوى معاً، وأى أثر يمكن أن يكون قد أحدثه ابن دريد فى عالم «النص النثرى»، كما أحدث من قبل فى عالم «الدرس اللغوى والأدبى» وفى عالم النص الشعرى.

أحاديث ابن دريد

محاولة لتجسيد نص أدبى غائب

ترك ابن دريد «أحاديثه» الشهيرة التى رأينا ذكرها يتردد فى كتب التراث والكتب الحديثة، باعتبارها معلماً مهماً من معالم النثر الأدبى العربى، وتطرح التساؤلات حول أحقيتها بدور الريادة فى مجال الفن القصصى، من خلال كونها نصاً شكل النموذج الهاكى أو المعارض أمام بديع الزمان الهمذاني عندما كتب مقاماته التى قامت بدور مهم - دون شك - فى تنشيط الإبداع الأدبى القديم نثراً، وجذب الاهتمام إلى النموذج «القصصى النثرى» إلى جانب النموذج الغنائى الشعرى، وهو الاهتمام الذى سيتطور خلال العقود والقرون التالية مشكلاً التراث النثرى القصصى فى الأدب العربى، ذلك التراث الذى يدين لأحاديث ابن دريد ببعض ما ذكرنا من سمات، يطرح الباحثون من حين لآخر بآرائهم حولها فى محاولة لتحديد دورها وتأثيرها.

الضحاك الهاربة، أو تظهر عواطفها نحو ابن عمها فى مثل قصة خليبة الخضرية^(٣٨)، وتظهر المرأة كذلك أما تحافظ على أبنائها وتناضل ضد من يحاول انتزاعهم منها وتنتصر عاطفتها القوية فى ذلك حتى هلى بلاهة البلغاء وعلم العلماء، وفى هذا الإطار يسوق ابن دريد حديثاً ذا مغزى يجرى فيه:

«بين أبى الأسود الدؤلى وبين امرأته كلام فى ابن كان لها منه وأراد أخذه منها فصار إلى زياد وهو والى البصرة فقالت المرأة: أصلح الله الأمير هذا ابنى كان بطنى وعصاؤه وحجرى فناؤه وثدى سقاؤه أكلؤه إذا نام وأحفظه إذا قام فلم أزل سبعة أعوام حتى إذا استوفى فصاله وكملت خصاله واستوكت أوصاله وأملت نفعه ورجوت دفعه أراد أن يأخذه منى كرها فأدنى إليها الأمير (أى قونى عليه) فقد رام قهرى وأراد قسرى. فقال أبو الأسود: أصلحك الله هذا ابنى حملته قبل أن تحمله ووضعت قبل أن تضعه وأنا أقوم عليه فى أدبه وأنظر فى أوده وأمنحه علمى وألهمه حلمى حتى يكمل عقله ويستحكم فتله. فقال له زياد: أردد على المرأة ولدها فهى أحق به منك ودعنى من سجعك»^(٣٩).

وهكذا، فإن عالم المرأة حاكمة وعاشقة ومعشوقة وبنات وأما وناصحة ووليعة، يمثل جانباً مهماً فى أحاديث ابن دريد، وهو جانب يمكن أن يكون موضع دراسة وتأمّل لجوانب التطور فيه فى الأعمال التالية عليه، كالمقامات وقصص العشاق عند أبى داود وابن حزم وغيرهما، والحكايات الشعبية مثل (ألف ليلة وليلة).

وهناك جوانب أخرى فى عوالم «الأحاديث»، مثل جوانب الحمقى والمعوقين. فهذا الغلام الأحمق الذى يقول لأمه بالمدينة: «يوشك أن تربى عظيم الشأن،

تتحقق للقارئ القديم بطريقة مختلفة. وفي سبيل تحقيق هذا الهدف، ينبغي أن يتحقق للدارس الحديث جزء من الطوعية، وحرية الحركة، لا تتعارض بالضرورة مع أمانة النص وقدرته، ولكنها تتفق مع الهدف المنشود منه.

إن الإنسان قد يسمح لنفسه باستطراد قليل، حين يشير فكرة إعادة تقديم التراث، مقارنة لا مهرب منها؛ بين ما صنعه الغربيون مع تراثهم من مجهود في هذا الشأن، بالقياس إلى ما نقوم به. لقد تركزت جهود كثير من العلماء هناك حول أسهام الكتب الرئيسية في الأدب والفكر والفلسفة وغيرها من فروع المعرفة، تميد تقديمها للأجيال الجديدة، من خلال عرض جديد، ولغة جديدة وتصور جديد مع المحافظة على خيوط قوية تربطها بالأصل، وتميد الماضي العتيق إلى ساحة المعاصرة بطريقة تجعل الأجيال تحسن استقباله والإفادة منه. ومن هنا، فقد ضمنت هذه المجهودات الاستمرارية لأفكار القدماء، وتطور الأفكار المعاصرة تطوراً يرتبط بالقديم، ليس من الضروري ارتباط البناء عليه، وإنما ارتباط الحوار معه، الذي قد يؤدي إلى تجديده أو قبوله كلياً أو جزئياً، أو حتى رفضه مع وضعه في الحسبان امتداداً وبعداً مهما من أبعاد الحضارات الأصيلة.

ومن خلال هذا ضمنت الأشكال الفنية القديمة، كالمرحبة والملحمة والشعر الغنائي، إعادة ظهورها والإفادة منها في أجيال متلاحقة وبطرائق مختلفة، وضمنت كذلك الأفكار النقدية والأدبية والفلسفية قدراً كبيراً من الامتداد والصبود والتعديل، وضمنت الأسماء التراثية وجود مهمة ومعنى لها لدى المثقف المعاصر.

وكذلك كان الحال لدى علمائنا في تاريخ تراثنا الطويل، فقد كان جانب مهم من جهودهم مبنياً على إعادة تقديم ما قدمه أسلافهم، بطريقة تناسب اختلاف

وعلى حين يدور الكلام - كشر أو قل - حول «الأحاديث»، فإن «الأحاديث» نفسها تبدو نصاً أدبياً غالباً يصعب على قارئ الأدب المعاصر أن يعايشه وأن يسمع به، وأن يتفق أو يختلف مع الدارسين حول الخصائص التي ينسبونها إليه، أو المزايا والعيوب التي يتناقشون حولها بصدد، وفي كل الحالات يبدو «نصاً» قد فقد التأثير، أو فقد استمراره حين فقد وجوده «جسداً أدبياً متكاملًا» واقتصر هذا الوجود على أشلاء متناثرة من هذا الجسد، تنقلها أنفواء الرواة مشقة بسلاسل الإسناد. وإذا أريد لهذا النص، ولغيره من النصوص الأدبية التي تشبهه وتنتمي إلى التراث العربي، ونصل إليها على هيئة أشلاء متناثرة، أن تأخذ فرصتها في إثراء الوجدان والمشاركة في حركة الإحياء الأدبية، فلا بد من إعادة تجميع الأشلاء وإعادة التصور في ضوء هذا التجميع، خاصة إذا كان ما بقي من الأجزاء صالحاً لإعطاء لون من التصور حول الكل المفقود. وإذا جاز للمرء أن يستعين بالأساطير القديمة في تقريب هذه الفكرة، فإن الأسطورة المصرية القديمة التي كانت تتحدث عن جسد «أوزيريس» الذي قطعه أعداؤه ورموا بأجزائه المتناثرة في أجزاء الوادي الفسيحة لكي يتخلصوا منه، لم تجد حلاً لإعادة القوة إليه إلا من خلال سعي «إيزيس» وراء الأجزاء المتناثرة وتجميعها بصبر ودأب، ودعوتها للسماء أن تمنحها الروح من جديد.

ويتطلب هذا المنهج، إذا كتب له أن يتحقق، المرور بخطوتين رئيسيتين:

أولاً: إعادة النظر إلى الأجزاء المتبقية، ومدى تمثيلها للكل الغائب، والصورة الفنية التي بقيت عليها.

ثانياً: إعادة تنظيم هذه الأجزاء، وإعادة تقديمها، على النحو الذي يتحقق من خلاله للقارئ المعاصر المتعة والفائدة الفنية التي ربما كانت

١ - مخطوطة كتاب (الأخبار المنشورة)، وقد قال عنها بروكلمان: «توجد أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس منه في المكتبة الخالدية بالقدس» (٤٢).

٢ - رسالة طبعت بعنوان: (كتاب الفوائد والأخبار) تحقيق إبراهيم صالح في مجلة مجمع اللغة العربية في دمشق، المجلد السابع والخمسون سنة ١٩٨٢ م.

٣ - رسالة بعنوان: (من أخبار أبي بكر بن دريد) تحقيق عبدالمحسن المبارك في مجلة «المورد» العراقية، المجلد السابع سنة ١٩٧٨ م.

٤ - كتاب بعنوان: (تعلق من أمالي ابن دريد) تحقيق السيد مصطفى السنوسي، وقد صدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت سنة ١٩٨٤ م.

ولعل الكتاب الأخير يأتي - من حيث الأهمية ودلالة الجزء الحاضر على الكل الغائب - في مقدمة هذه الأعمال المنشورة لابن دريد، فقد اشتمل الكتاب على جملة مختارات من «أمالي ابن دريد» ودلت عباراته على وجود كتاب كبير الحجم كان يسمى «أمالي ابن دريد»، وكان يتكون من سبعة أجزاء على الأقل. وقد بقيت هذه الأجزاء حتى منتصف القرن السابع الهجري؛ تاريخ نسخ مخطوطة (تعلق من أمالي ابن دريد) سنة ٦٤١ هـ، حيث أشارت المخطوطة إلى بعض أجزاء «أمالي» ابن دريد في صفحات متعددة، وحيث اختتمت بعبارة «هذا آخر الجزء السابع من أمالي ابن دريد» (٤٣). ومن اللافت للنظر أن يكون تاريخ الحديث عن كتاب نثرى لابن دريد من سبعة أجزاء، مقاربا لتاريخ الحديث عن ديوان شعرى له من خمسة أجزاء في عبارة القفطى التى أشرنا إليها سابقا. وقد توفى القفطى سنة ٦٤٦ هـ، أى في العقد نفسه الذى نسخت فيه

الأجيال، مع قرب الزمن أحيانا، والبناء عليه، ونموذج ابن دريد الواضح فى كتابه (الجمهرة) الذى أعاد عرض المادة العلمية لـ (العين) يؤكد ذلك، وما الشروح والحواشى والمنشآت والمعارضات التى قدمت فى أزمنة مختلفة إلا محاولات فى هذا الطريق؛ لا ينقص من قيمتها ما أصاب بعضها من الجمود والتكرار.

ونحن اليوم فى حاجة إلى جهد علمى منظم فى سبيل إعادة «تقديم التراث» تقديمًا معاصرًا، وإن الإنسان ليتساءل: كم من المثقفين اليوم - فضلا عن القراء العاديين أو عن غير القراء - لديه فكرة حية، لا فكرة متحفية، عن أعمال الجاحظ وأبى حيان وأبى العلاء والمتنبى وابن سينا والغزالي وابن رشد وعبدالقاهر والأمدى وأبى تمام وابن عربى والفخر الرازى والمبرد وابن دريد وغيرهم، وكم منهم لا تقف معلوماته حول هؤلاء الأعلام عند نص مدرسى قديم تجرعه لكى يمتحن فيه، أو حتى - مع حسن الظن - عند ارتياد لنتائجهم نشدانًا لسلامة اللغة وصحة الأداء، دون الطموح إلى ما وراء ذلك، من الوصول إلى منابع الإبداع الأدبى والفكرى، التى علينا أن نجاهد لالتقاط نغماتها الصحيحة والإفادة منها فى تشكيل النغمة الملأمة لعصرنا.

إن «إعادة قراءة التراث» قد تكون مطلباً مهماً لتحقيق «الإحياء الأدبى والفكرى» الذى ندعو إليه جميعاً، وفى إطار هذا التصور سوف نعود لإلقاء نظرة على أحاديث ابن دريد من خلال المخطوتين اللتين أشرنا إليهما.

توجد أجزاء من النثر الأدبى لابن دريد الذى تنتمى الأحاديث إليه، فى مجموعتين من المؤلفات؛ مجموعة تنسب إليه، ومجموعة تنسب إلى من روى أو نقل عنه. وفى إطار المجموعة الأولى توجد مؤلفات مخطوطة وأخرى مطبوعة، فهناك:

رواها أبوعلی القالی فی (أمالیه)، والتي تشكل أهم مصدر موثق لأحداث ابن درید عند القدماء والحدثین، مع أن المؤلف رجع إلى «أمالی» أبی علی القالی بل عدها المرجع الأول لیسما رجع إليه من الكتب القديمة^(٤٤)، واستطاع إرجاع بعض الأخبار إليها. ومع ذلك، فقد ند عنه عدد لا بأس به من هذه الأخبار، لم يقابل فيها بين ما جاء فی «التعليق» وما جاء فی «أمالی القالی».

فهو عندما يعرض لحكاية «الغلام الأحق» الذي قال لأمه: «يوشك أن ترين عظيم الشأن»، ويعلل أمله قائلا لأمه التي تستغربه: «أما علمت أن هذا زمان الحمقى وأنا أحدهم»، حين يورد هذا الخبر، يعلق عليه بأنه: «لم يجد في أخبار الحمقى والأغبياء لابن الجوزي»^(٤٥)، ويكتفى بهذا، مع أن الخبر ورد في «أمالی القالی» بين أحداث ابن درید^(٤٦). وحين يورد المجلس الذي عقده معاوية لبيعة يزيد يورد خطبة عمرو بن سعيد في البيعة ويوثقها بالرجوع إلى (زهر الآداب) و(عيون الأخبار) و(العقد الفريد) مع أنها وردت أولا في (أمالی) المنسوبة إلى ابن درید^(٤٧). وكذلك الشأن بالنسبة إلى حديث الأعرابي المعتذر عن الإطالة في المدح بعبارات بليغة، فهو كذلك من أحداث ابن درید المروية في (أمالی)^(٤٨). أما نصيحة زهاد لعماله التي أوردها مستندا في توثيقها إلى (عيون الأخبار) فهي كذلك من مرويات أبی علی القالی عن ابن درید^(٤٩)، وتشبيه بعض علماء الهند صحبة السلطان بالجل الوعر فيه الشمار الطيبة والسباع العادية يرد في (تعليق من أمالی) ويوثقه المحقق بالرجوع إلى (عيون الأخبار)، وهي - بالإضافة إلى هذا - من مرويات القالی عن ابن درید^(٥٠). أما الأعرابي الذي يشاور ابن عمه ويأخذ بنصيحته، فقد رواها التعليق من «أمالی» ابن درید ويوثقها المحقق بالرجوع إلى (عيون الأخبار) فقط، مع أنها من مرويات القالی عن ابن درید كذلك^(٥١).

مخطوطة «تعليق من أمالی ابن درید». ومعنى ذلك أن هذين الكتابين وغيرهما لابن درید كانا معروفين في المكتبات العربية بعد وفاته بأكثر من ثلاثة قرون، ومن ثم فتأثير هذه الكتب في الشجاع الأدبي في هذه الفترة وما بعدها ينبغي أن يوضع في حساب الدارس دائما.

على أن العبارات التي أشارت إليها مخطوطة (تعليق من أمالی ابن درید) تلقى ضوءا على ما أشار إليه بروكلمان من وجود مخطوطة كتاب «الأخبار المنشورة» في المكتبة الخالدية بالقدس، والإشارة إلى وجود أوراق من الجزء الرابع والخامس والسادس من هذا الكتاب. فهناك احتمال أن تكون الأخبار المنشورة هي (أمالی) المفقودة، خاصة أن الموضوع واحد في الكتابين، وأن عدد الأجزاء المشار إليها متقارب، وأن من المستبعد قليلا أن يكون ابن درید قد ألف كتابين كبيرين، أحدهما من سبعة أجزاء والآخر من ستة على الأقل، حول موضوع واحد. وإذا، فالاحتمال الذي يظل فرضا حتى رؤية مخطوطة القدس أن تكون هذه المخطوطة جانبيا من (أمالی) المفقودة التي لخصها أو عرض جانبها منها (تعليق من أمالی ابن درید).

التحقيق العلمی الذي صاحب مخطوطة (تعليق من أمالی ابن درید) للسيد مصطفى السنوسي، تحقيق علمي جيد، عرف قيمة المخطوطة، وأعطاه حقه من العناية، وصدرها بدراسة جيدة مثالية عن ابن درید، وحاول أن يصل الأخبار الواردة فيها برواياتها في كتب التراث النثری المتعددة لتوثيقها وضبطها. وفي هذا الإطار استطاع المحقق - كما يقول - توثيق نحو ثمانين في المائة من مجمل المادة التي تعرض لها الكتاب، وهي مادة بلغت في مجملها نحو مائتين وأربعين خبرا ومائة وسبعين مقطوعة شعرية، وهو جهد علمي جاد ومفيد.

غير أن المحقق فاته في بعض الأحيان أن يعرض نصوص الأحداث والأخبار على أحداث ابن درید التي

على شهود مجلسه أيام الخميس في مسجد قرطبة كثيراً من الروايات والأخبار المنسوبة إلى ابن دريد، مشفوعة بوفاء التلميذ واحترامه للأستاذ، فلم يكن يتحدث إلا للإمام، وحدثنا أبو بكر رحمه الله، وبغرد بهذا الدعاة بين عشرات الأعلام الآخرين الذي ينقل عنهم في «أماليه». ولقد مثلت الأحاديث المنسوبة إلى ابن دريد نحو ثلث كتاب «الأمالى»، وتردد اسم ابن دريد في معظم صفحات الكتاب تردداً يذكر بشيوع اسم سلفه الخليل ابن أحمد على صفحات الكتاب لسببوه.

ولأهمية وكثرة وتنوع الأحاديث التي رواها القالى عن ابن دريد، سنقصر هنا على إعادة «تقديمها» هنا، وفقاً للمنهج الذى أشرنا إليه، لكنى نضاف إلى ما حقق بالفعل من الأحاديث المنسوبة مباشرة لابن دريد، مشكلة بذلك حلقة فى سلسلة، ينبغى أن يستمر العمل فى تطويرها حتى تتشكل لدينا صورة ميسورة للقارئ المعاصر حول هذا التراث الفنى المهم.

منهج تناول:

لكى نوضح المنهج الذى نود أن نقيم على أساس منه «تجسيد النص الأدبى الغائب» لأحاديث ابن دريد التى رواها القالى، ينبغى أن نشير أولاً بالمنهج الذى اتبعه القالى نفسه فى إيراد هذه الأحاديث، وهذا المنهج قد تلخصه كلمة «الأمالى» التى اختارها القالى عنواناً لما أورده من مختارات حفظها عن العلماء السابقين عليه، وهذه «الأمالى» اتخذت شكل محاضرات شفوية تعرف طريقها إلى الوجود عن طريق آذان الناس ممن يحضرون مجلس أبى على فى مسجد قرطبة، قبل أن تعرف لاحقاً عن طريق «عيون» القراء فى الأمكنة والأزمنة الأخرى.

ومن ثم، فإنها اتبعت منهج «المجلس» الذى يعتمد على الإمتاع من خلال تنوع الموضوعات وتشعبها، لا من خلال وحدتها وتمتعها، ثم إنها أرضت من خلال ذلك ذوق العصر الذى كان يأنس إلى هذا النوع من المعارف

إن هذه النماذج التى لم يتم فيها توثيق ابن دريد فى (التعليق) من خلال أحاديث ابن دريد المروية فى (الأمالى)، لا تقلل من قيمة المجهود الطيب الذى أشرنا إليه، ولكنها تشير إلى أن مزيداً من الجهد ما زال مطلوباً فى محاولة جمع تراث ابن دريد من النشر الفنى، وتوثيق هذا التراث وإعادة تقديمه.

ألقى محقق المخطوطة بكتاب (تعليق من أمالى ابن دريد) ملحفاً أسماء ملحقى بـ «أمالى ابن دريد فى أمالى القالى ومزهر السيوطى»، وهو ملحقى صغير، وأورد فيه خمس روايات فقط مما ورد فى «أمالى» القالى منسوبة إلى ابن دريد. والحق أننى لم أستطع أن أفهم سر تخصيص هذه الروايات الخمس من بين نحو سبعمائة خبر رواها القالى عن ابن دريد، وأشار إليها المحقق نفسه فى مقدمته للكتاب^(٥٢). وقد ظننت فى البداية أنها الأحاديث التى ورد فيها لفظ «أملى علينا ابن دريد»، كما يوحى بذلك الحديث الأول، لكننى وجدت الحديث الثانى يفتتح بعبارة «حدثنا» وكذلك الخامس من هذه الأحاديث^(٥٣). ومن هنا، فقد ظلت حكمة وجود هذا الملحق، أو على الأقل الجزء الخاص منه بـ «أمالى» القالى خافية على.

إذا كان هذا هو مجمل الآثار النثرية المعروفة فى الكتب المنسوبة إلى ابن دريد، فإن هناك آثاراً نثرية أخرى وجدت فى كتب علماء ردوداً أو نقلوا عنه، ومن بين هذه الكتب كتاب (قطوف الورد) الذى لخص فيه جلال الدين السيوطى «أمالى ابن دريد»، وأشار إليه محقق «التعليق» إلى أنها أكثر من مائة وخمسين خبراً^(٥٤).

لكن المصدر الرئيسى فى هذا اللون من المؤلفات، دون شك، يتمثل فى كتاب «الأمالى» لأبى على القالى التلميذ المباشر لابن دريد، الذى حمل معه كثيراً من علم ابن دريد مدوناً فى الصدور أو القراطيس، وأملى

المتنوعة، وتوجد بينها لونا من المتعة ربما يقدم مذاقا مختلفا، ومنها الروابط الموضوعية، فهناك مجموعات من الأحاديث تدور حول «الأعراب والبادية»، وتعكس هالمهم في عيون أهل الحضر من زوايا متعددة تمتد من البلاهة والغفلة إلى الأناة والحكمة. وهناك أحاديث أخرى تدور حول عالم «النساء والعشيق» وتعكس بدورها صورة عن المرأة فتاة وزوجاً وأما وعاشقة ومعشوقة، خاضعة للتقاليد ومتحيلة عليها، وذات دور مهم في المجتمع وإدارة شؤونه. وهناك أحاديث عن عالم «الطرفة والنوادر» وهي تضم طوائف كثيرة بعضها يعيش على هامش المجتمع مثل الحمقى، وبعضها يمر بمواقف حرجة وطريفة، والشعراء لهم نصيب وافر في هذا الباب. وهناك أحاديث حول «عالم الكهانة» الذي انقرض بمجيئ الإسلام، لكن ظلت بقايا له في وجدان الناس، وظلت تساؤلات وأساطير وأخبار تتناقل عن هؤلاء الذين يعرفون المخبأ أو يدعون ذلك. وأحاديث عن عالم «الجنوب» تميل بدورها إلى إعطاء صورة عن جانب مختلف من الحضارة العربية القديمة، سواء على مستوى غرابة اللغة التي يعد الإلمام بها ضرباً من الثقافة الرفيعة، أو على مستوى العادات التي تعيش بين الأقبال والملوك في الجنوب. أما أحاديث عالم «الحكمة والفصاحة»، فقد جمعت نوادر عن المواقف المتميزة وصياغتها المهكمة التي تملئها التجربة الإنسانية، سواء ما كان منها عربى اللسان أو معرباً، وبأنى عالم «التاريخ» ليمد الأحاديث بجملة كبيرة تسند الأحاديث فيها إلى أسماء تاريخية معروفة كعمارة وعبدالمكك، ولكنها تعكس قبل كل شى صورة هذه الشخصيات في الوجدان الجماعى قبل أن تعنى بإثبات خبر مرقى «حقيقى» عنهم.

إن هذه الملامح التي تمثل القيمة الفنية التي ربما تكون «الأولى» فى الأحاديث، لم يهتم بها القالى، ولم يقف الأمر به عند عدم الاهتمام بتجاور الأحاديث المتصلة بموضوع واحد، بل ولا حتى الأحاديث المتصلة

المتنوعة، لا على مستوى السماع فقط ولكن على مستوى القراءة كذلك فى كتب «الأخبار» التي لا شك أن ابن دريد كان له تأثير بارز فى تشجيع تلامذته على التأليف فيها. والمنهج الأمثل فى هذا اللون من الكتب يلخصه تلميذ آخر لابن دريد بمن عاصروا القالى، وحضروا معه مجلس أبى بكر، وهو المسمودى صاحب (مروج الذهب)، فقد لخص المسمودى هذا المنهج المنشود خلال حديثه عن كتاب كان يعتزم تأليفه فى هذا المجال، ويبدو أنه لم يقدر له تأليفه. يقول المسمودى فى (مروج الذهب):

«وأرجو أن يفسح الله لنا فى البقاء، ويمد لنا فى العمر، فنمقب تأليف هذا الكتاب بكتاب آخر نضمه فنونا من الأخبار، وأنواعا من طرائف الآثار، على غير نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف، على حسب ما سنح من فوائد الأخبار، ونترجمه بكتاب (وصل المجالس بجوامع الأخبار ومختلط الآثار)» (٥٥).

وهذا المنهج هو ما اتبعه القالى، فليس هناك نظم من التأليف ولا ترتيب من التصنيف، وإنما تأتى الأخبار على حسب ما سنح من فوائد. والفوائد تختلف من مؤلف إلى آخر، فقد يرى مؤلف الفائدة فى إيراد موضوع معين، وقد يرى آخر الفائدة فى إيراد طريقة معينة للتعبير، أو فى إيراد آراء فكرية أو فلسفية أو فقهية أو غيرها، أو يراها فى التعبير اللغوى فى ذاته، ويبدو أن هذه الفائدة كانت موضع تركيز أبى على القالى، وكادت أن تكون فى بعض الأحاديث الخيط الخفى الذى يجمع بين خبرين أو مجموعة أخبار متلاحقة، ونقول «كادت» لأنه فى كثير من الأحيان، أفضأ، يندم هذا الخيط فلا يرى رابط بين الأخبار المتلاحقة، سوى رابط الفائدة والمتعة اللغوية والأدبية بعامة.

فى مقابل هذا الخيط الخفى، لم يهتم القالى بخيوط أخرى كان يمكن أن تجمع بين الأحاديث

واحد، فهو يمر من ابن دريد إلى السكن بن سعيد إلى محمد بن سعيد إلى محمد بن عباد، لكن الذى جزأ الرواية هو نهج القالى فى البحث عن تعبير معين هنا وتعبير غيره هناك، أو هو ما سنحت به الذاكرة فى كل موقف.

ومن هنا، فإننا نرى محاولة اتخاذ المنهج المقابل، بمعنى أن تكون نقطة البدء من موضوع الحديث لا لنته وأن يصنف تبعاً لذلك، وأن يجمع الأحاديث المتشابهة موضوعاً فى إطار واحد على النحو الذى أشرنا إليه، فربما يساعد ذلك على اقتراب القارئ المعاصر من نص غائب مجسد من نصوص التراث العربى القديم.

بشخص واحد، وإنما كان يحدث أحياناً أن نجد القصة الواحدة متصلة الأجزاء تروى فى موضوعين متباعدين دون الإشارة إلى جزئها الآخر. ومن أمثال ذلك أن القالى يورد حديثاً فى الجزء الثانى عن البخترى بن أبى صفرة، وكيف أن امرأة أحد الأمراء راودته عن نفسها فأبى فكادت له عند المهلب بن أبى صفرة فغضب عليه، ويورد بعدها بنحو مائتى صفحة جانباً آخر من الحديث يتصل بغضب المهلب بن أبى صفرة على البخترى وعدم إسناد أعمال إليه، واعتذار البخترى وقبول المهلب للاعتذار. ولا شك أن الخبيرين ربما شكلا فى الأصل رواية واحدة عند ابن دريد، خاصة أن سند الرواية فيهما

الهوامش

Philippe Van Tieghem Dictionnaire de Littératures Tom II p. 1912 PUF, Paris 1968.

- (١) وهو الآداب وشعر الألباب لأبى إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى، ملخص ومضبوط ومشروح بقلم المرحوم زكى مبارك، حققه وزاد فى تفصيله وضبطه وشرحه محمد محى الدين عبد الحميد، ج ١، ص ٣٠٥ - دار الجبل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.
- (٢) رسائل البديع، ص ٤٧، ٣٨٩، ٣٩٠، ٥١٦، نقلاً عن الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع ص ٤٤٢.
- (٣) مقامات أبى الفضل بديع الزمان الهمداني، وشرحها للعلامة الفاضل الشيخ محمد عبده المصرى، ص ٦، الدار المتحدة للنشر الطبعة الثانية بيروت، ١٩٨٣ م.
- (٤) هامش ص ٢، ٤٤٢، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع.
- (٥) حول دلالات الأعداد على المبالغة فى اللغات والآداب المالبة، انظر كتابنا الأدب المقارن النظرية والتطبيق، بحث ألف ليلة وليلة، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥ م.
- (٦) شوقي ضيف: المقامة، ص ١٦ وما بعدها، سلسلة فنون الأدب العربى، الفن القصصى، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة ١٩٨٠.
- (٧) مارون عبود: بديع الزمان الهمداني، ص ١٨، سلسلة نواحي الفكر العربى، الطبعة الخامسة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠.
- (٨) لمزيد من التفصيل حول هذه القضية انظر: غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، ص ٤٩٦ وكذلك كتابنا الأدب المقارن، ص ٢٢٣، وما بعدها، وانظر كذلك: شوقي ضيف، المقامة، ص ١٦ وما بعدها، زكى مبارك، النظر الفنى فى القرن الرابع، ص ٢٤٨ وبروكلمان فى دائرة المعارف الإسلامية، مادة: مقامة.
- (٩) انظر مقدمة الطبعة الأولى لزهرة الآداب.
- (١٠) انظر القصة فى: العقد الفرید لابن عبدربه، ج ٦ ص ٣٠٤ وما بعدها، منشورات دار ومكتبة الهلال، تقديم خليل شرف الدين - بيروت ١٩٨٦ م. وبلاحظ أنه لم تأت فى رواية العقد الفرید الإشارة بوضوح إلى ابن دريد على أنه صاحب الرواية، وإنما أشير إلى أبى بكر. وكذلك فعل صاحب حقائق الأزهار.. ونفى المسألة إذن نظر.
- (١١) انظر الأمالى، ج ٢، ص ٢٧٦.
- (١٢) المرجع السابق، ٨٠١١.
- (١٣) المرجع نفسه، ٩٢١١.
- (١٤) المرجع نفسه، ٢٣٠١٠.
- (١٥) المرجع نفسه، ١٥٢١١.
- (١٦) المرجع نفسه، ٩٨١٢.

- (١٨) المرجع نفسه، ١/ ١٢٦، ١٣٤، ٢/ ٢٨٩.
- (١٩) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٢٩.
- (٢٠) المرجع نفسه، ٢/ ٢١.
- (٢١) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٣٥.
- (٢٢) المرجع نفسه، ج ١، ص ١٢٦.
- (٢٣) لو طبق ذلك على أدهاء الشعر المتهزلين عليه في عصرنا لثقلت النباه والجمال.
- (٢٤) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٢٦٥.
- (٢٥) انظر مقامات أبي الفضل بديع الزمان، تحقيق محمد عبده، ص ٢٢٢ وما بعدها، ١٤١ وما بعدها، ١ وما بعدها، وانظر كذلك: شوقي ضيف، المقامة، ص ٢٥ وما بعدها.
- (٢٦) مقامات أبي الفضل بديع الزمان، ص ٥٢ وما بعدها و١٢٨ وما بعدها.
- (٢٧) المرجع السابق ص ٥٥.
- (٢٨) الصوت المطرود، تأليف فرانك أركنر، ترجمة محمود الرهبي، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة سنة ١٩٧٠.
- (٢٩) شوقي ضيف، المقامة ص ١٨.
- (٣٠) الأمالي، ج ٢، ص ١٩٤.
- (٣١) المرجع السابق ج ١ ص ١١٣.
- (٣٢) انظر: آدم ميتز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ص ٤٤١.
- (٣٣) الأمالي، ج ٢، ص ٥٩.
- (٣٤) المرجع السابق ج ٢ ص ٣٠٨، وانظر كذلك حديث الأعرابي وعلال رمضان في الأمالي، ج ١، ص ٣١، والأعرابي الذي يطلب منه مهر كبير، ج ١، ص ٢٨٣.
- (٣٥) انظر على سبيل المثال نضاج لهذه الأحاديث: الأمالي، الجزء الأول، ص ٢٢، ٤٣، ٥١، ٥٢، ٦١، ١٣٩، ١٩٤، ٢٢١، ٢٣٩، والجزء الثاني، ص ١٤، ٨١، ٧١.
- (٣٦) المرجع السابق، ج ٢، ص ١٠٥.
- (٣٧) المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٠٤، وج ١ ص ١٦.
- (٣٨) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٨٣، ٨٦.
- (٣٩) المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٢.
- (٤٠) المرجع نفسه، ج ٢، ص ٩٥.
- (٤١) انظر كتاب أبي الفرج عبد الرحمن بن علي بن الجوزي (ت ٥٩٨ هـ)، أخبار الحمقى والمفلكين، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٨٣.
- (٤٢) انظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، الطبعة الرابعة، دار المعارف مصر، ص ١٨٤.
- (٤٣) انظر: تعليل من أمالي ابن دريد، تحقيق السيد مصطفى السنوسي، ص ٥٣، الكويت ١٩٨٤.
- (٤٤) انظر: المرجع السابق، ص ٥٩.
- (٤٥) المرجع نفسه، ص ١٤٠.
- (٤٦) كتاب الأمالي لأبي علي الغالي، ج ٢، ص ٩٥، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، ١٩٨٤.
- (٤٧) انظر: تعليل، ص ١٥٠، والأمالي ج ٢، ص ٧١.
- (٤٨) انظر: تعليل، ص ١٥٠، وأمالي الغالي ج ٢، ص ٧١.
- (٤٩) انظر: تعليل، ص ١٥١، وأمالي الغالي ج ٢، ص ٨٠.
- (٥٠) انظر: تعليل ص ١٥٣، وأمالي الغالي ج ٢، ص ١٢١.
- (٥١) انظر: تعليل ص ١٥٣، وأمالي الغالي ج ٢، ص ٨٠.
- (٥٢) انظر: ص ٤٩ من مقدمة تحقيق التعليق.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٢١١ وما بعدها.
- (٥٤) انظر: التعليق، ص ٤٩.
- (٥٥) أبو الحسن علي بن الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، شرح مفيد لميعة، ج ٢، ص ٤٣٥، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٦.

القمر الأسود

أو النص القاتل

عبدالله محمد الغدامي**

كالיום^(١). ولا ريب أن الفتاة أيضاً لم تر مثل هذا اليوم الذى وقعت فيه وقعة لا فكاك لها منها؛ حيث صار جمالها سببا لعبوديتها. ولكن مثلما أن الجمال قد أوقعها فى العبودية، فإن فطرتها الشعرية سوف تفك أسرها. وهكذا تتدخل القصيدة لتكون وسيلة للخلاص؛ حيث تشرع المرأة الجميلة بترداد أبيات عن ابنة عم بشر، تذكر فيها جمال ابنة العم وسحرها وتتعجب من تفریطه بها، وتوحى إليه أنه لو رأى ابنة عمه (فاطمة) فإنه سيزهد بكل من عداها من النساء، فأثارت بذلك رغبة بشر فى البحث عن المكنون، فترك المرأة الجميلة وراح يطلب طريقاً إلى ابنة عمه.

وهنا يدخل بشر فى حكاية أخرى مع عمه الذى يتأبى عليه ويمنعه من الزواج من فاطمة، مما أدى إلى تحوّل بشر إلى رجل فتاك سعيًا للانتقام من عمه على مرقفه هذا «فكثرت مضراته على القوم واتصلت معراته إليهم فاجتمع رجال الحى إلى عمه وقالوا كف عنا

١ - المقامة البشرية:

المقامة البشرية هى المقامة الحادثة والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهى مقامة فريدة ومثيرة؛ فيها خصائص تميزها عن سواها من المقامات، مثلما أنها تنطوى على أسئلة مهمة تهم الباحث فى نظرية الإبداع وفى التداخل النصوى، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه (المشاكلة والاختلاف).

وتأتى حكاية هذه المقامة من حديث يتحدث فيه عيسى بن هشام، يروى فيه قصة الصعلوك الفارس الشاعر بشر بن عوانة. ولقد قام هذا الصعلوك بفعل من أفعال الصعلكة التقليدية فأغار على ركب فيه امرأة جميلة.

لقد تزوج بشر بهذه الجميلة المأسورة، وصارت الفتاة فى حوزته وأطلق كلمة الرضا والفرح: «ما رأيت

* تشكل هذه الدراسة جزءاً من كتاب عن (المشاكلة والاختلاف) فى نظريات النقد العربى وفى ثلاثياتها النصوية. ** جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، السعودية.

تلك هي قصة هذه المقامة. وقد يبدو الأمر بسيطاً عند هذا الحد، لولا أن النص ينطوي على تركيب نصوي معقد.

فهذا الصعلوك بشر ليس فارساً يقتل ويحب ويقطع الطريق فحسب، وإنما هو شاعر أيضاً، وله في النص قصيدة لها حكاية خاصة. كما أن هذا الفارس الجبار لا يكتفى بسلسلة من الانتصارات والنجاحات ولكنه ينهزم أيضاً. وما بين الفوز والخسارة، وما بين البداية والنهاية، تتشابه أمور تجعل المقامة نصاً من نوع مختلف وتجعلها نصاً مختلفاً سنقف عند ملامحه في الفقرات المتوالية هنا.

٢ - اختلاف الاختلاف:

إن الكتابة عن شيء ينتسب إلى بديع الزمان الهمداني هي كتابة عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فناً جديداً على غير سابق مثال، وأبدع في هذا الابتكار، ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة.

والمقامة نص أدبي يقوم على حكاية، ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام إيقاع إنشائي. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذي يشبه التواطؤ. فكان النص يتواطأ ويتأمر من داخل هذه التركيبة (السردية/ الإيقاعية) كي يوقع القارئ في حباله ويستحوذ عليه، بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحق، ولاغراء السرد الذي يكفل تنبيه القارئ للنص. كأنما الإيقاع يخدر والسرد يوقظ، ويكون التلقّي حيث لعبة بيد النص، فيصحو القارئ ويغفو حسب توجيه النص وإرادته.

هذا سحر بهاني ابتكره بديع الزمان فأوغر به صدر زمانه. ولم يجد ذلك العصر من حيلة يواجه بها سحر هذا الساحر إلا بتسريب السم إليه، ودفنه حياً^(٢).

مجنونك». ولم يجد العم هنا سوى الحيلة والمكر، حيث قال لبشر:

«إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا من يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خراصة - وعرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خراصة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تخاف من ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داذا وحية تدعى شجاعاً...».

ودخل بشر في مصارعة مع الأسد ثم صارح الحية وغلبهما، ولما قتل الحية بعد قتله الأسد قال له عمه معترفاً ونادماً:

«إني عرضتك طمعاً في أمر قد ننى الله عنائي عنه فأرجع لأزوجك ابنتي، فلما رجعت جعل بشر يملأ فمه فخراً حتى طلع أمرد كشق القمر...».

لم ينهزم بشر ولم يبت ولكنه - أيضاً - لم يتزوج من فاطمة، ذلك لأن الأمر الذي كشق القمر جاء ليكسر عزه البطل ويهشم غروره وينهي حكاية بطولته التي لا تنتهي، فيصارعه ويتمكن منه مراراً أثناء المصارعة، ولكنه يحجم عن قتله ويكتفى بإحداث كلوم وجراح بلغت عشرين طعنة بالرمح في كلية بشر، وعشرين ضربة بعرض السيف. ولم يتمكن بشر من واحدة.

ثم قال له الفتى: «يا بشر سلم عمك واذهب في أمان. قال: نعم، ولكن شرطة أن تقول من أنت».

فقال الفتى: «أنا ابتك من تلك المرأة الجميلة التي عطفها من الركب».

وهنا يستسلم بشر بعد أن اكتشف أن الحية تلد الحية، ويتنازل عن فاطمة ابنة عمه حيث يزوجهها لهذا الأمر (انظر النص الكامل في الملحق).

لم يستطع عصر الهمداني أن يستوعب إبداعه
فسقاه السم، ولما لم يقتله السم دفنه زمنه حيًا ليتولى
التراب قتله وتخليص العصر منه.

مات بديع الزمان الهمداني مطمورا تحت التراب
وانطمر معه ما يقارب ثلاثمائة وخمسين مقامة وبقي لنا
إحدى وخمسون لا أكثر، وبين يدينا الآن آخر المتبقيات
ودرنهن.

وقد يحسن بنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل
المقامة تجميع بين السرد والإيقاع، وهو سؤال يردنا إلى
الأصل الإبداعي الذي تقوم عليه المقامة، وهو أصل
يجمع بين الشفاهية والكتابية. فالمقامة فن شفوي في
أصلها، وهي اسم للمجلس والجماعة من الناس،
وسميت الأحداث من الكلام مقامة^(٣).

إنها مجلس الجماعة وأحدثتهم، والمتحدث هنا
يقوم ويقول، وأن «تقوم فتقول» فهذا معناه مقامة. وفي
أدب العرب وتاريخهم مقامات كثيرة^(٤)، تدور حول
القيام والقول، مما يعقد علاقة عضوية بين جذري؛ قام
وقال، وهذا هو جوهر الفعل الشفاهي. ومن هنا يأتي
الخطاب السردى، ثم دخل الإيقاع متمثلاً بالجميل
المسجوعة المتوازنة في اقتصادها اللغوي وتوازنها، تولى
بديع الزمان صياغتها صياغة توحد ما بين الشفاهي
والكتابي، فكتبها مراراً وارجلها أحياناً، وتعتمد تقديمها
على أنها فن خاص لمؤلف محدد، ووضع لها إطاراً روئياً
وحبكة سردية، وإيقاعاً متواتراً، فأخرجها من العمومية
والجماعية وأدخلها في فن الإنشاء وصناعة الأدب، ولم
تعد فناً جماعياً (شفاهياً) ولكنها ظلت تحتفظ بهزايها
الشفاهية ومظاهر الجماعية من خلال انتسابها إلى رابطة
وهي وإلى أبطال خارقين وخياليين. غير أن وهمية
الراوي وخوارق الأحداث لم تنف اسم المؤلف الفرد، أو
المبدع المحدد، واصطبغت بصبغة إبداعية ذات تميز
وتخصيص وتصنع، أو لنقل: وصناعة.

تقوم وظيفة المقامة على فعل القيام والقول (أن
تقوم فتقول) فهي - إذن - تحمل سمات من العرض
والتمثيل والأداء الصوتي. وهذا يعني أن المبدع (أو
المنشئ) لا يقرأ ولكنه يقول. إنه لا يقرأ من نص
مكتوب، ولكنه إذا ما قام وقال فإنه ينطلق من ذاكرة، إما
عن حفظ أو عن ارتجال. فهي - لذا - فن يحمل بعض
خصائص العرض المسرحي التمثيلي، ولذا فإنها تتجه إلى
الإثارة والمفاجأة والمفارقة والسخرية مستخدمة لذلك
أساليب اللغة وحيلها بالإيقاع والسرد.

يحدث ذلك في زمن أدبي عربي اشتهر وعرف بأنه
زمن البلاغة والبديع، وهذا هو المزاج الثقافي للعصر.
وهنا سوف نجد علاقة عضوية ما بين البديع من حيث
هو فن بلاغي مشير في تلك الفترة وبين لقب الهمداني
في كونه بديع الزمان في زمان البديع.

هذه علاقة عضوية في أن يكون ملقباً بلقب بديع
الزمان، ويكون عصره زمان البديع. مما يجعل الهمداني
علامة على عصره وعنواناً له وعليه. هذا من جهة، ومن
جهة أخرى، فإن هذه العلاقة تقف وراء طبيعة تكوين
المقامة في إبداعيتها وبديعيتها، سرداً وإيقاعاً.

لقد ابتكرها بديع الزمان؛ حيث جعلها جنساً أدبياً
قائماً بذاته. ولذا، فقد اختلف، أو لعله اختلف فابتكر.
وميزة الاختلاف هذه لا تقف عند إبداعه هذا الفن،
ولكنها تتحرك معه داخل المقامات؛ حيث تجده يختلف
عن نفسه ويقدم مقامة لا تشبه ما صار معهوداً عن هذا
الفن؛ إنه يستكر داخل الابتكار، ويختلف من داخل
الاختلاف، وهذه هي ميزة المقامة البشرية.

وأول ما نلاحظه على هذه المقامة هو تراجع السجع
فيها، حتى لكانها غير مسجوعة. لقد طوى السرد فيه
على الإيقاع. ولعل هذه المقامة من ضمن المقامات
المرتبطة، ولقد ذكر بعض مترجميه أنه كان يرتجل بعد
مقاماته^(٥).

هذا سبب - إن صار - يعد سبباً خارجياً، ولعل ما هو أهم من ذلك أن المقامة نفسها تنطوى على سلطان إبداعى مهيم من أنسى بديع الزمان نفسه وفنه، وجعله يتدمج مع النص اندماجا يستسلم فيه المؤلف لإرادة النص وشروطه. وفي هذه المقامة ما يبرر قولنا هذا، كما سنقول فى مدارج الدراسة.

ولكن كانت المقامات فنا من نوع خاص، فإن هذه المقامة أكثر خصوصية وتميزاً عن سواها، ليس لأنها فقدت السجع - فحسب - ولكن لأنها أيضاً ذات إشكالات دلالية وفنية تفرض نفسها علينا مثلما فرضت نفسها على مبدعها من قبل فأنسته نفسه وأنسته أسجاعه، وأحلت الشرط الإبداعى محل العرض الفنى.

٣ - صوت النص:

١ / ٣

فى المقامة البشرية تعطى الوظيفة السردية وتحث النص، وفى مقابل ذلك يتراجع الإيقاع ويختفى السجع أو يكاد. وهذا اختلاف نوعى يميز هذه المقامة؛ حيث تصير «الأحدوة» فيها جوهر النص.

وتأتى المقامة ظاهرياً مثل سائر المقامات البدئية؛ إذ تتحرك عبر ثلاثة محاور: أولها محور الراوى الذى هو فاعل الحديث والقول: «حدثنا عيسى بن هشام قال». والثانى هو المبدع الذى يكتب هذه المهادنة أو يقوم فيها مقام الأرجال والسرد. والثالث هو البطل الذى يتكلم داخل النص ويفعل، ويتكون من ذلك ما سماه القلقشندى بالأحدوة. وهذه الأحدوة تقوم على حبكة متقنة يتحرك البطل فى نسج خيوطها وصناعة أحداثها.

ومن أهراف المقامة أن تعتمد على البلاغة اللغوية وعلى أناقة الإنشاء كى تظهر فى مظهرها الفنى المتوقع، ويكون تأثيرها من خلال هذه البلاغة، فهى فى الأصل وجود بلاغى. وهذا ما يتوقمه العرف الأدبى فى المقامة، مع وجود الهاور الثلاثة المذكورة.

غير أن المقامة البشرية خرجت عن عرف كان بمثابة الأصل لها، فكأنما هى نص منبت انفصل عن أصله وخالف عرفه. وفقدت المقامة بهذا أحد عناصرها الأساسية، وكشأن من فقد عنصراً مهماً فإنه يأخذ بتحويل هذا المفقود بشئ يسد النقص، وهذا ما أفضى بهذه المقامة إلى أن تنكس على الأحدوة وتركز عليها، فصار السرد ينمو من داخل النص نمواً عضوياً يساند بعضه بعضاً، فينتج عن ذلك ويتسبب فيه، وتكون فى النص علاقات داخلية عوضت عن الرنين الخارجى الذى اختفى مع اختفاء السجع، وركن النص إلى هدوء أشد بلاغة من صخب الإيقاع، فهو هدوء يشبه سكون البحر وما ينطوى عليه من أعماق وتوترات مضمرة.

وهذه هى أولى جماليات النص؛ حيث صار النقص سبباً لجمال يفرق الكمال المفقود.

٣ / ٢ الفعل الناقص:

تبدأ المقامة البشرية بهذه الجملة:

«كان بشر بن عوانة صعلوكاً...».

وهى جملة قالها عيسى بن هشام متحدثاً عن بشر. وهذه هى المرة الوحيدة التى يرد فيها هذا الفعل التاسع (كان) مسنداً إلى غير الراوى. ففى المقامات السالفة يتحدث عيسى عن نفسه بأنه كان فى البلد الفلانى أو كان يجتاز الموقع الفلانى^(٦)... إلخ. وهى فى المقامات كافة حكرو على الراوى وفعل يستند إليه، إلا فى هذه المقامة. ولقد جاءت هنا على تركيب نحوى له دلالة عضوية فى النص، بل إنها جملة تفسر النص كله وتكشف عن دلالاته، فكأنها جملة قدرة حسمت مصير البطل وقررت أحداث النص.

هى جملة تبدأ بفعل هو فى دلالاته فعل ماض ناقص، وصفة «الناقص» هنا مهمة وأساسية. وهذا الفعل بهذا النقص التكويني فيه وقع على بشر بن عوانة المبدى

٣ / ٣ الفعل الغائب:

ليجعله اسما له في البداية فيرفعه ويقدمه، ثم بعد ذلك يجعله خبرا فيؤخره وينصبه.

وهذا بالتحديد ما جرى لبشر بن عوانة؛ حيث انقلبت الحركات الإعرابية (النحوية) إلى أفعال دلالية مصيرية.

وجاء بشر في النص كله منتصرا مرفوعا وجاء اسما مقدما، ولكنه انتهى مهزوما منصوبا ومؤخرا. تماما كحالته داخل جملة البداية، ولقد صار الوضع النحوي قدرا مصيريا له. ولذا، فإن هذه الجملة لا تصوغ البطل صياغة نحوية فحسب، ولكنها أيضا تصوغه دلاليا وترسم أحداثه في النص.

وها هو بشر الصعلوك وقد أغار على ركب، ولم يكتف بهذه الغارة ولكنه يخرج فائزا بامرأة جميلة فيتزوجها، ويشهد بذلك يوما لم ير مثله، ولكن فرحته هذه لا تكتمل؛ إذ تخال الجميلة عليه وتلقى في سمعه أبياتا تستثير فيها غيرته وتوقد في نفسه حسرة وشوقا إلى ما هي أجمل من الجميلة. فيطلق هذه الجميلة طامعا بانه عمه فاطمة، ولكن عمه يمنعه عنها ويخطط لحيلة يتخلص بها منه كما تخلصت الجميلة من قبل، ويتركه يواجه موتا محققا أمام أسد مفترس وحية قاتلة، ولكنه ينتصر على عوائقه كلها ويعود مرفوعا ومقدما، وفي عز ارتفاعه يأتيه فتى أمرد فيحيله إلى اسم منصوب مؤخر ويسلب منه انتصاره وفخره وفرحته، وينتهي المنتصر مهزوما وقد فقد الجميلة والأجمل، وفقد رغبته في الحياة؛ حيث أقسم ألا يركب حصانا ولا يتزوج حصانا (بفتح الحاء).

هذه أحداث مجملية تفسر وترجم الجملة النحوية التي افتتحت النص وحكمته بواسطة الفعل الناقص الناسخ، مما نسخ أفعال بشر وجعل اكتمالها نقصا وغايتها نهاية.

بعد جملة الفاشقة تأتي جملة تلحق بالأولى وتؤسس لدلالة النص، ويبدأ النص بالحدوث من الجملة الثانية؛ حيث يقول: «فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتزوج بها، وقال ما رأيت كاليوم». هذه جملة تعقب الأولى كنتيجة لها؛ حيث إن الصعلوك قادته صاحبها إلى أفعال التصعلك وأهمها الإغارة.

والتساؤل الذي يتولد عن هذه الجملة. حول هذه «المرأة الجميلة»، وعن موقعها في الجملة وفي النص؛ إذ كيف حضرت الجميلة هنا، وهل كان بشر يمر بمرحلة وجودها قبل أن يهاجم الركب، أي هل كانت الإغارة من أجل هذه الجميلة أم أنه أغار أولا ثم اكتشف وجود هذه الحسنة؟

وحيثما ظهرت الجميلة هل ما تراه قد رفع سيفه عن رقاب جماعة الركب أم أنه أفناهم واستخلص الجميلة واستبقاها لنفسه؟

ثم كيف حصل الزواج؟ وهل كان الزواج صفقة سلام بينه وبين الركب فتركهم وتركوا له الجميلة؟

تقوم الجملة على فضاء دلالي عائم، ومن هذا الفضاء الدلالي تتغير حياة بشر بن عوانة من صعلوك حر طليق إلى عاشق متوله. وصار الصعلوك مجنونا.

لقد وقع في (الجنون) من حيث أراد الحياة. فهذه الجميلة تتسلح ضده بسلاح اللغة وتخاربه بنص داخل النص «الأصل»، فتقول قصيدة من داخل هذه المقامة، وتحرف بها وجهه بالتجاه (فاطمة) الأجمل والأحلى. ويستولي سلطان الشعر على بشر فيطلق المرأة الجميلة، ويسمى نحو الأجمل، ولكنه يصاب بالجنون حسب ما يقول رجال الحى الذين طلبوا من عم بشر قائلين: «كف عنا مجنونك». وذلك بعدما كثرت مضراته فيهم انتقاما منه لحرمان عمه له من فاطمة.

هذه فضاءات دلالية يضمها النص، حيث ترك لها فراغا داخلها تتحرك فيه وتتوالد في ظله.

٣ / ٤ حياة النص

رأينا أن المقامة البشرية تتأسس على سلطان النص، حيث جعلت الشعر هو الأمضى والأفتك والأبلغ، صارت القصيدة، بما أنها نص داخل النص، تحقق لصاحبها المعجزة، تنجز له الفعل، حتى لقد صارت القصيدة أحد أبطال النص، بما أنها الصوت الفاعل والمنجز. وكل انتصار في المقامة لابد أن يرتبط بالقصيدة، وفي المقابل تكون الهزائم حينما تغيب القصيدة.

حدث هذا للمرأة الجميلة، حيث خطفها بشر من جماعة الركب في غيابة الشعر، ولما حضر الشعر تخلصت به المرأة من خاطفها، كما أن عم بشر حرمة من فاطمة لأنه لم يتوسل إليها بالشعر، فلما حضرت القصيدة مات الأسد وماتت الحية ورق قلب العم وانفتح الطريق لبشر كي يسير نحو ابنة عمه فاطمة. ولكن بشرا ينسى ما تعلمه من سحر، وتعود إليه عقدة الفعل الناقص. وفي يوم ظفروه، وهو اليوم الذي قال له عمه: «ارجع لأزوجك ابنتي»، يرجع ناسيا المهمل الحقيقي لفاطمة وهو الشعر.

نسى الشعر لما رجع وجعل بشر يملأ فمه فخرا، وكان حقه أن «يملأ فمه شعرا».

ملأ فمه فخرا

وهنا جاءت انتكاسة المنتصر الذي تخلى عن سلاحه كأنه شمشون بعد أن قص شعره. لم يرجع بالشعر، ولكنه رجع بالفخر، وبين الشعر والفخر مسافة هي المسافة ما بين الفوز والخسارة.

و

«طلع عليه أمرد كشق القمر على فرسه
مدججا في سلاحه فقال: نكلك أمك

ولم يجد العم من سلاح يكافح به مضرات هذا المجنون. ولو كان العم شاعرا لوجد السلاح في الشعر واستطاع التخلص من بشر مثلما تخلصت المرأة الجميلة. ولكنه حاول استنباط حيلة تقتل بشرا المجنون وتخلصهم منه، فأرسله في طريق الوحوش والشعابين. ونسى العم أن هذا الصعلوك شاعر. والشعر سلاح ماض أثبت النص أنه أمضى من السيف ومن الحيلة وأشد صلابة من الحصان.

وهذا بشر حينما قابل الأسد غارت قوى حصانه، ولكن قريحته الشعرية اهتزت وتسامت، وامتدت بالسلاح المطلوب فخطب الأسد بالشعر. وكما هي قاعدة النص، فإن القصيدة تخلص صاحبها، وتخلص بشر من الأسد والحية وينتج مخاطبا فاطمة بقصيدة تجعل عمه يتراجع عن نواياه السيئة ويعترف له بكل شيء ويرده إليه.

انتصرت القصيدة بوصفها سلاحا ماضيا ونصا إنجازيا، جربتها المرأة الجميلة ففكت أسرها، وجربها بشر فسلم من وحوش الطريق.

وهنا تأتي جملة الفرحة: «ما رأيت كاليوم». وهو يوم المرأة الجميلة الذي آل إلى يوم المرأة الأجل، إنه تحول دلالي سريع ومتوحش. فهذا اليوم الجميل يتغير من يوم زواج إلى يوم طلاق ومن يوم صلح إلى يوم عشق، ويتحول من يوم السيف والسبي والإغارة إلى يوم الشعر والخلاص من جهة، ويوم الجنون من جهة أخرى.

ثم يتمدد هذا اليوم ويتطور ليصبح يوم مضرات ومعارات وحيل ومنايا، فيه قتل بشر فرسه ففقد أهم أدوات الصلح، وصارت هذه هي لحظة استقالته من مهنته لتكتمل حلقات الجنون حوله، وتتحدد وظيفته في الحياة بالسعي وراء «فاطمة»، مهما كلفت شروط هذا المطلوب.

هذا التحول المتوحش يجعلنا أمام شخص آخر مختلف هو شخص بشر المجنون الشاعر، وقد كنا بدأنا مع بشر الصعلوك الفارس.

يا بشر.. إن قتلت دودة وبهيمة نملًا
ماضيك فخرا..؟

ثم قام هذا الأمر ووضع بشرًا في حرج قاتل أمام
عمه؛ حيث طلب منه تسليم هذا العم مقابل تأمين حياة
بشر، فالتفت بشر بن عوانة إلى هذا الأمر الطامة وسأله:
«من أنت لا أم لك؟»

قال الأمر:
«أنا اليوم الأسود والموت الأحمر».

ولم يجد بشر بداً عن المواجهة:

«فكر كل واحد منهما على صاحبه فلم
يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرين طعنة
في كلية بشر، كلما منه شبا السنان حماء
عن بدنه إبقاء عليه، ثم قال:

يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك
أنياب الرمح..؟ ثم ألقى رمحه واستل سيفه
فضرب بشرًا عشرين ضربة بعرض السيف ولم
يتمكن بشر من واحدة ثم قال الأمر: يا بشر
سلم عمك واذهب في أمان».

هنا يستسلم بشر ويوافق على تسليم عمه شريطة أن
يكشف الفتى عن حقيقته. ولم يك هذا الأمر سوى
ابن بشر من المرأة التي دلته على ابنة عمه، وهنا يقول
ابن عوانة بيتًا يختم به حكايته:

تلك العصا من العصية

هل تلد الحية إلا الحية

ويحلف لا ركب حصانا ولا تزوج حصانا ثم زوج
ابنة عمه لابنه.

وينتهي بشر.

انتهى بشر على يد ابنه.

ولقد مرت نهايته على مراحل، ابتدأت من ذلك
اليوم الذي انتصر فيه على الركب وتزوج بالجميلة، ذاك
يوم لم ير بشر مثله «ما رأيت كالיום».

وهو يوم أسطوري بدأ من مطلع الحكاية وامتد إلى
آخرها، وهو يوم ليس له مثيل حقًا، فقد انتهى ليكون:
«اليوم الأسود والموت الأحمر»، وهذا سواد وحمرة
يخرجان من رحم البياض. وذلك أن الفتى الأمر الذي
يشبه القمر نصاعة وبياضا (كشقى القمر) يطلع على بشر
ابن عوانة ليكون يوما أسود وموتا أحمر.

صار الأبيض أسود وأحمر، وتحول يوم الجميلة
الذي لم ير بشر مثله إلى ولد أمرد فيه الألوان والأفعال
كافة؛ فهو فتى جارج ولكن جراحه من نوع مختلف،
إنها لا تقتل الجسد، وإنما تقتل المعنى وتهشم الغم
المملوء فخرا.

لقد ورد في الحكاية أن الأمر قد تعمد الإبقاء
على حياة بشر، ولم يرد قتله. ولو قارنا ذلك بمقتل
الأسد على يد بشر، حيث أعلن بشر عن هذا الموت
وسماه موتا حرا، حيث قال مخاطبا الأسد:

فلا تجزع فقد لاقيت حرا
بحاذر أن يعاب فمت حرا

فهذا يجعل الموت في المنازلة موت شرف وحرية، ومن
يمت منازلًا فقد مات حرا. وفي مقابل ذلك يكون من
عاش بعد منازلة فقد عاش ذليلا. وهذا هو ما حدث لبشر
على يد الأمر ابن المرأة الجميلة. لقد أراد لبشر أن يبقى
وأن يظل ذليلا مكسورا، وهل تلد الحية إلا الحية..؟

٣ / المرأة النصوصية:

ينطوى النص على بطولة مضمرة، تتخفى وراء
سطوره، في حين تظهر بطولات سطحية. وسطح النص
دائما ذكوري يحكمه ويتحكم فيه الرجل من بشر إلى
عمه إلى ابنه الأمر. ونحت ذلك تستر المرأة الجميلة.

وتناسب نصوبية، تجعل الحي يخرج من الحي. ويكون الابن فتى أمرد كشق القمر - إن شاء - ويكون يوماً أسود أو موتاً أحمر، إن أراد ذلك.

وهذا هو شأن قصيدة بشر عن الأسد؛ فهي فتى أمرد يخرج من رحم هذه المقامة ومعه رمح وسيف، واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

ولهذه القصيدة حكاية وتاريخ، مما يجعلها نصاً إشكالياً ويجعلها حية تخرج من حية، كما يجعلها ابناً يخرج من أب. ولسوف نقف عند هذه الشجرة العائلية لهذا النص، ولكن نبدأ أولاً بتعرف النص وقائله، ونخرج بعد ذلك على أمه التي أخرجته من رحمها، ثم على أبيه الذي يطرز سلسلة نسبه.

١ / حكاية النص:

يتوجه النص بخطاب مباشر إلى فاطمة، يحكي لها قصة ملاقاته بشر بن عوانة الأسد؛ حيث زار الليث ليثاً مثله، ولأقوى الهزبر الأغلب هزبراً. وحينما تقابل الوجه مع الوجه خارت قوى حصان بشر مما جعل بشراً يعقر حصانه ويترجل بمفرده واقفاً بقدميه على الأرض، ويتوجه بشر إلى الأسد بقلب مثل قلب الليث لا يخشى المصاولة ولا يخاف الذعر. هنا نحن أمام مشهد يتقابل فيه كائنان حيوانيين يتماثلان قوة وشجاعة، ويتماثلان في وجود غرض واحد يدفع كل واحد منهما إلى المواجهة، فالأسد يطلب طعاماً لأشباهه، ورأى بشر بن عوانة وليمة جاهزة. أما بشر فإنه يطلب مهراً لابنة عمه، ولا سبيل لهذا المهر إلا هذه السبيل. وهذه أسباب مادية ونفسية تكفي لدفع الشجاع وتحميمه للقاء. ولكن الشاعر لا يبادر إلى المقاتلة ويختار محاررة الأسد أولاً فيعرض عليه عرضاً فيه حقن للدماء، فيقول له:

نصحتك فالتمس باليث غیری

طعاماً إن لحمی كان مرّاً

ويظهر العم كأنه هو الذي رمى بشراً في طريق الأسد كى يموت، ولكن تضمينات النص تخفي فاعلاً آخر هو هذه المرأة الجميلة التي دلت بشراً على طريق ابنة عمه فاطمة، وهي طريق موت وهلاك، وهذه حيلة احتالتها المرأة كى تقتل هذا الصعلوك الفئاك الذي أهلك جماعتها وسباها، وكانت تخطط للثأر منه.

ولما اكتشفت أنه لم يمض أرسلت إليه الأمرد ليكون له يوماً أسود وموتاً أحمر، وليدقعه الهوان على يد الحية سليل الحية، وليمنعه من أعز ما يمكن أن يمتلك؛ يمنعه من الحصان والحصان (بكسر الحاء أولاً ثم يفتحها). وجاء هذا الصعلوك كأنه فارس بلا فرس ففقد فروسيته بذلك، وجاء رجلاً بلا خليعة ففقد ذكوريته بذلك، وانتهت الفحولة بالخصى.

وكانت المباراة الحقيقية في النص هي المباراة الخفية التي دارت بين المرأة الجميلة وبشر. وكانت أسلحة المرأة هي العصا والعصا من العصية، والحية «هل تلد الحية إلا الحية»، وهما رمزان عن القصيدة بما أنها العصا التي تلقف سحر الساحر، وعن الأمرد المتلون ما بين بياض كشق القمر وسواد هو اليوم الأسود وحمرة هي الموت الأحمر، فهو الحية التي سعت نحو هذا المحتلى فخراً فمزقت جلده وألغت معانيه.

وما بين الشعر بوصفه عصاً والأمرد بوصفه حية، سقط بشر ضحية لمبارزة لم يك أهلاً لها مع تلك الجميلة المسبية.

٤ - الحية تلد الحية / النص يلد النص:

من داخل المقامة البشرية يتوالد نص آخر له علاقته المضربة بالمقامة، مثلما أن له أسباب الاستقلال والتحرر من النص / الأم. ذلك هو قصيدة بشر عن الأسد، وهي حية تخرج من جوف حية. وكلمة «حية» هنا تحيل إلى مصدر الحياة والحيوية، كما تشير إلى شجرة نسب

كتابه (الأعلام)^(٧)، أى أنه يضعه مع أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين كما هو اسم الكتاب وعنوانه.

إن بشر بن عوانة لا يملك قصيدة متميزة فحسب، ولكنه - أيضاً - يحتل موقعا خاصا فى أبجدية التاريخ والسير، غير أن هذه الأبجدية تختلف عن سائر الأبجديات، فالزركلى الذى اعتاد أن يضع تاريخ ميلاد المؤلف وبجانبه تاريخ وفاته، لا يفعل ذلك مع بشر بن عوانة، إنه يتركه بلا تاريخ وبلا ميلاد وبلا وفاة. وهكذا يخرج بشر بن عوانة من السوارىخ. وبما أنه لم يولد فإنه لم يمت أيضاً، أو لنقل إنه لا يموت لأنه لم يولد. ولقد رأينا أن المقامة فى أحدها كافة لم توقع الموت على بشر. ولقد مرّ الموت فى المقامة كثيرا وتعرض له ركب المرأة الجميلة مثلما ذاقه قوم فاطمة الذين (كثرت مضرات بشر فيهم واتصلت معراته إليهم). ومات الأسد «داذة» وماتت الحية «شجاع»، ولكن بشر لم يمت، وانتهى النص من دون موت بشر.

إنه شخصية فريدة، شخصية لها قصيدة، ولكن ليست لها حياة. إنها شخصية لغوية لها وجود نصوى، وهو وجود ابتكارى.

إنه لغة تتكلم وتبارز وتحب وتكره وتنتصر كثيرا وتنهزم مرة - ولكنها لم تمت. لقد أختصها سهام الهزيمة ومزقت جلدها، ولكن بشرًا ذا الجلد الممزق لم يمت، وظل يطرز المقامة الحادية والخمسين فى مقامات الهمذاني باسمه؛ حيث صارت «المقامة البشرية»، وبحركاته الدرامية التى أشعلت جو هذه المقامة بالصراع والحب والمقاتلة والشعر.

بشر بن عوانة العبدى. هذا هو اسمه، أما وظيفته فهو معلوك.

وها قد صرنا أمام رجل له اسم وله نسب وله مهنة، ولسوف - إذن - يكون له تاريخ من خلال هذا

ولكن الأسد لا يلقى بالا لهذه النصيحة، مما يجعل الواقعة تقع، فمشى كل واحد منهما باتجاه صاحبه، وسل بشر سيفه المهند «فقد له من الأطلاع عشرا»، فخر الأسد مجذولا بدمه، وهنا يتوجه بشر مخاطبا اللث فيقول:

وقلت له: يمزّ على أنى
قتلت مناسبى جلدا وفخرا
ولكن رمت شيئا لم يرمه
سواك فلم ألق يا لث صبرا
تخاول أن تعلمنى فرارا
لمصر أبيت قد حاولت نكرا
فلا تجزع فقد لاقيت حرا
يحاذر أن يصاب فمت حرا
فإن تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقيت ذا طرفين حرا

هذه قصيدة من أربعة وعشرين بيتا، ويقولها بشر ابن عوانة العبدى، فمن هو هذا الشاعر...؟

إنه بطل المقامة البشرية... هذا ما نقوله أسطر هذه المقامة. ولكن تاريخ الأدب لا يقنع بجواب هادئ كهذا الجواب.

ولعل هذا هو أول إنجازات هذه المقامة المتميزة؛ حيث ظلت المقامة تنمخض عن إشكالات أدبية وعن أسئلة لا يشبعها الجواب السريع.

ولقد صار بشر بن عوانة العبدى اسماً إشكاليا فى تراثنا، فهو لا يقف عند حدود المقامة البشرية، ولكنه يجاوزها إلى كتب التاريخ، وحينما تبحث فى كتب عن ترجمة لبشر بن عوانة بما أنه اسم يصحب قصيدة ويتصدر وجه النص، فإنك لن تعثر رجلا يضعه ضمن قائمة المؤلفين والأعلام. وهذا كتاب خير الدين الزركلى يضع بشر بن عوانة فى موضع الأبجدية الصحيح فى

٢ / ١ القلوب والجسد / الرحم والجنين

هل وضعت المقامة من أجل القصيدة...؟ أى: هل وجدت البنت (أو الفتى الأمرد) قبل الأم...؟ وهل وجد الجنين قبل الرحم؟

إن الناظر فى القصيدة يجد أنه أمام نص غير عادى. فهذه القصيدة نص سردى يقوم على حبكة كاملة التكوين. ومن هنا، فإنها قابلة للاستقلال بنفسها والاتكاء على ذاتها. وهذا ما جعل ابن الأثير يعزلها عن النص / الأم ويحيلها إلى زمن يسبق عصر المقامة بأكثر من مائة سنة، مما يجعل البنت أكبر من أمها بمائة عام. وهذا افتراض يحول القصيدة إلى بعد أسطورى، مثلما يحولها إلى سؤال دائم، ويتحول شاعرها أيضا إلى أسطورة ماثلة وإلى قلق معرفى محتكم. وهنا يكون بشر ومعه قصيدته «إشارة حرة»^(٩) تتولد منها الدلالات والأسئلة، وتغازلها التواريخ والسير ولكنها لا تلتصق بها. إنه موجود فى النص بقينا، وليس موجودا فى التاريخ ظنا وافتراضا، وقصيدته خرجت من رحم النص حسب ما تظهر دواعى النص، هى سابقة على المقامة - كما يفترض قانون الذاكرة الثقافية. أما بشر بن عوانة فهو من اختراع بديع الزمان الهمذاني ومن بنات أفكاره - كما تقتضيه شروط القراءة - وهو شاعر سابق على بديع الزمان وعصره، كما تقتضيه دواعى وجود اسم إزاء قصيدة.

هذه قصيدة جليلة مما يقتضى وجود فعل وراءها، وليس للفعل أن يكون وهما وخيالا، فمن شرط الفعل أن يكون حقيقة واقعة.

نحن هنا أمام موقف طريف جدا، فهذه أول مرة يحدث المدلول قبل الدال، ويتولى المدلول إنتاج الدال، والتصوير الذهني ينتج وجودا عينيا؛ لقد أفرزت القصيدة شاعرها وولدت البنت أمها وأنتج الجنين رحمه.

صار الأثر وجاء بعده المؤثر (الفاعل). وإن جاء بشر فى مطلع المقامة بوصفه اسما وخبرا لفعل ناقص، فقد

الاسم والنسب وهذه المهنة. ثم إنه رجل قال قصيدة. وهنا سر الإشكال وفئة السؤال...

لو أن بشراً بن عوانة كان مجرد بطل فى نص سردي لمز اسمه مروراً سهلاً فى الذاكرة الأدبية العربية. ولكنه رجل قال قصيدة، وهى قصيدة ليست عادية، إنها قصيدة تتداخل مع نصين لشاعرين فحليين، هما البحرى والمثنبى.

هنا نتحدث مبارزة ثقافية فى مواجهة مع الذاكرة الأدبية العربية، وهى ذاكرة تحفظ للشعر موقعا خاصاً جداً وعزيزاً. وكل قصيدة لابد أن يقف وراءها شاعر، لا سيما تلك القصائد الثمينة التى تتطلب فحلا من الفحول.

هذا قانون ثقافى عربى: القصيدة للشاعر. وما دام هناك اسم يتوج قصيدة، فهذا معناه أن الشاعر موجود وليس مختلفاً. هذا هو قانون الذاكرة العربية. ومن هنا، راح تاريخنا الأدبى يدعى شرف انتماء بشر بن عوانة العبدى إليه. وجاء ابن الأثير وجعل بشراً شاعراً له وجود فى التاريخ وجعله سابقاً على البحرى^(٨)، وجعل البحرى مقلداً يحاكي قصيدة بشر عن الأسد ولا يبلغ مستواها.

وبهذا دخل بشر الوجود، ودخل فى تواريخ الحياة والموت وصار شاعراً قديماً. وفى هذه الحالة، يكون بديع الزمان الهمذاني قد أنشأ المقامة كأنها ثوب أو فستان يصنعه البديع ليناسب هذا الجسد، وستكون القصيدة بمثابة الجسد العارى الذى اكتشف البديع عريه فأخذ مقاساته وتفكر فى احتياجاته المادية والمعنوية فنصل له ثوباً يليق به وبلائمه.

ولاشك أن العلاقة بين المقامة والقصيدة هى علاقة ما بين اللباس والجسد، وهذا هو موضوع فقرتنا التالية:

تصل إلى القصيدة، ثم تهبط بعد ذلك وتسارع في إعلان نهاية بشر وسقوط نجمه. وهذا معناه أن القصيدة هي غاية النص ونتيجة المقامة. وهي - إذن - الجسد، والمقامة ثوب يحلل هذا الجسد.

٥ - النص الأمرد والأب المنسوخ:

قلنا إن قصيدة بشر عن الأسد ليست سوى فتى أمرد يتحول من بياض القمر إلى يوم أسود وموت أحمر بيده رمح وسيف واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

هذه صفات تنطبق على علاقة نص بشر مع نص البحرى عن الأسد.

وسواء أقال ابن الأثير بأسبقية تاريخية لبشر على البحرى، أم صار الأمر على نقيض ذلك، فإن قصيدة بشر سابقة على قصيدة البحرى إن لم يكن في التاريخ ففي مجد الإبداع وغلبة التمييز والإجادة.

وكما فعل الأمرد بأبيه بشر، فقد فعلت قصيدة بشر بأبيها البحرى، لقد أمكنها منه عشرون طعنة رمح، وعشرون ضربة سيف، وكل ميزة في نص بشر تقابلها ثغرة في نص البحرى.

وتبدو العلاقة بين النصين شبيهة بالعلاقة ما بين بشر والفتى الأمرد (ابنه)، وهي علاقة تتأسس في أن القصيدة الأفضل هي تلك التي تعالج ثغرات الأخرى.

ولاشك أن قصيدة البحرى قامت على دلالة مضطربة، وتأسست على مبدأ الظلم والعدوان؛ حيث اعتدى الممدوح على الليث. وهذه دلالة أحدثت ثغرة في النص نتج عنها تصدع القصيدة وتهشمها من وسطها - ولقد أوضحنا ذلك في الفصل الرابع.

وجاءت قصيدة بشر مبنية على دلالة عضوية، أخذت بمبدأ (العدالة والحرية) أساساً شعرياً وسردياً، فالشاعر فيها يتنازل عن صهوة حصانه ويترجل واقفاً

جاء بعد النص ليكون ذا ميلاد ومات، وقد كان في المقامة بلا مولد وبلا موت.

وسواء أكانت القصيدة سابقة على المقامة أم كانت ناتجة عنها، فإنها في الحالتين معا مركز النص وسببه، وهي الجسد الذى صمم بديع الزمان له ثوبا يليق به.

ولنتظر في النص مرة أخرى.

لقد زجت المقامة باسم بشر منذ مطلعها وجعلته صعلوكا يمزو. ولو توقف الأمر عند ذلك لمات النص قبل ميلاده؛ إذ إن من شأن الصعلوك، أى صعلوك، أن يمزو ويقطع الطريق. ولكن صعلوكنا هذا يتورط ورطة تدخله في تاريخ مختلف تتغير معه حياته؛ حيث يقع أسيرا لمأسورته، وتطوقه حبال المرأة الجميلة التى تضمه فى حبكة محكمة وتطلقه فى النص ليواجه الهلاك فى سبيل امرأة أخرى مجهولة لا يعرف عنها فى النص كله سوى أنها ابنة عمه فاطمة. وظلت فاطمة هذه غالبية ولم تختصر فى النص قط؛ أى أن بشرا انطلق وراء غياب كامل وفراغ ممتدد، واستمر هذا الفراغ إلى نهاية النص الذى انتهى بلا فاطمة، ولا حصان ولا حصان، وكان النص منذ يوم بشر مع المرأة الجميلة عاصرا بالأحداث والتفاعلات مع الركب ومع المرأة ومع عمه وجماعة العم ومع جنون بشر ثم مع حيلة العم ضد بشر. وهذه أحداث جاءت لصهر النص وانضاجه من أجل القصيدة. فجاءت القصيدة كأنها الجنين ينحدر من رحم أمه بعد مخاض عسير.

وتوالت أبيات القصيدة فى أربعة وعشرين بيتا، فيها أحداث وحوار وموت وقتل، وثلاث قصيدة صغيرة نظف بعدها الرحم وهدأت تفاعلات النص، وهذا بشر بعد أن حلف بيمينه التى ختمت المقامة بما يشبه خصى الفعل.

هذا وصف يبين حال المقامة قبل نص الأسد وبعده؛ حيث نرى المقامة تتصاعد حديثا وسردياً إلى أن

على الأرض قبل أن ينازل الأسد. وهذا يتساويان موقفا ومقاما.

وقبل ذلك جاء الأسد في النص بوصفه كائنا له قيمة ذاتية، فهو «داذ»، أي أنه يملك اسماً يخصه، مما يجعله معرفة ويرتفع به عن عالم النكرات. وهو أسد له غرض نبيل في المواجهة، إنه يطلب قوتاً لأشباهه، وهذا سبب شريف يدفع إلى المصاولة، كما أن لبشر غرضاً نبيلًا مماثلاً، حيث إنه يبحث عن مهر لابنة عمه.

ويتعامل بشر مع الأسد بوصفه كائنا واعيا بفهم ويدرك، فينصحه أولاً بالبحث عن صيد آخر، ويندره بأنه شجاع يملك قلباً مثل قلبه.

هذه درجات من التساوي والتكافؤ بين داذا وبشر، ومن هنا فقد اتخذا في صفة واحدة وصارا «الأسدين»:

مشى ومشيت من أسدين راما

مراما كان إذ طلباه وعرا

إنهما يتحدثان هنا بالصفة: «أسدين» وبالأفعال: مشى ومشيت / راما / طلباه. وكلاهما يطلبان مطلباً وعرا.

وهذه حالة من التساوي لا ترقى إليها صفة «الضرغامين» عند البحترى في قوله: «فلم أر ضرغامين أصدق منكما»^(١٠)، إذ إن النص هناك لا يدعم هذه الصفة ولا يوحد الدلالة حولها ولا يبينها باتجاهها.

وعند البحترى جاء الممدوح دائماً في موضع الابتداء والرفع وموضع الفاعل، ويكون الليث في حالات المنصوب والمفعول به والمتعدي عليه. وفي ذلك قال البحترى:

هزير مشى يبنى هزيرا وأهلب

من القوم يبنى - باسل الوجه - أغلبا

فالممدوح هو المرفوع وهو الذي «يبنى»، مما يجعله باغيا ومعتمدًا. ولن يتساوى الممدوح مع الليث بأن يكونا ضرغامين لأن أسباب التساوي ليست قائمة في النص.

وهذه ثغرة ارتفع نص بشر من فوقها، وأحدث في قصيدته جواً دلالياً من المساواة والمعادلة والإنصاف وجعل للأحداث أسباباً، وجعل الأطراف تتساوى في أغراضها وفي صفاتها. وحينما منح الليث اسماً، فإنه منحه قيمة معنوية من خلال هذا الاسم. ومن خلال محاوراته إياه ودخوله في خطاب مباشر مع الليث يذكر له أسباب المواجهة، ويواسيه بعد موته بأنه قد مات حراً لأنه قد قابل رجلاً حراً، ولأنه مات في سبيل البحث عن قوت لأشباهه. ولذا، فإن داذا قد مات شهيداً - مثلما إنه قد مات حراً - وكان موته شريفاً ونبيلاً بسبب نبل غرضه من المقاتلة، وبسبب أن فائله فارس لديه من الأسباب والأخلاق مثلما لدى «داذ».

هذه عدالة يؤسسها النص ويتأسس عليها، مما جعل أسد بشر بن عوانة أكثر شاعرية ونصوصية من ليث البحترى.

وتكتمل القيمة المعنوية للأسد بأن يكتب بشر قصيدته بدم داذا الذي مات حراً. إنه دم حر ونبيل وشريف، ولذا فقد صار مداداً للشعر ومادة لحياة هذا الشعر وبقاءه، وخرج الدم من عروق داذا ليقر في سطور القصيدة ويبرز النص بلونه وصيغته.

انتهى الدم من جسد داذا ليبدأ في جسد القصيدة، وكتب بشر بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

أفاطم لو شهدت بطن خبت

وقد لاقى الهزير أخاك بشرا

وتجئنا القصيدة على قميص بشر مكتوبة بدم الأسد، ليستمر هذا التساوي والتوحد ما بين بشر وداذ عبر الدم والقميص، ويتحرك جسد بشر من داخلهما يحمل النص وينشره، لأنه نص كريم بدم حر.

هذا شرف نصوصي بجعل قصيدة بشر تسمو على نص البحترى.

ولفن كنا قد وقفنا على التداخل بين المتنبي والبحترى، ورأينا وجوه ذلك ونتائج - فى الفصل السابق - فإننا هنا أمام مستوى من التداخل يفوق ذلك العداخل؛ فمن نبيذ نصين يفسدا كسلان ظاهراً، ويختلفان اختلافا جذريا فى حقيقتهما. وهذا التشابه يبدأ من المعجم الشعرى بين القصيدتين مثل تردد كلمات: ليث/ هزبر/ أغلب/ مقلب/ ناب. وهى مفردات تكررت وترددت عند البحرى وفى قصيدة بشر بن عوانة.

وقد يحسن أن نورد أمثلة على هذه المشاكلة منها: يقول البحرى^(١١):

هزبر مشى يمشى هزبرا وأغلب

من القوم يمشى - بامل الوجه - أغلبا

ويقول بشر:

إذا لرأيت ليشا زار ليشا

هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

ويقول البحرى:

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقاء ومقلبا

ويقول بشر:

يدل بمقلب وبحمد ناب

وباللفظان تحسبهن جمرا

ونرى البحرى قد جعل ممدوحه مع الأسد فى «ضرغامين» فيقول:

فلم أر ضرغامين أصدق منكما

وكذا بشر يضع نفسه مع داؤ فى «أسدين» فيقول:

مشى ومثيت من أسدين راماً...

ويستمر التشاكل بين النصين، ولكنه تشاكل سطحي يستعير المفردات والاستعارات، ولكنه يتجنب الثغرات.

يقف نص البحرى بوصفه النص البسيط بإزاء النص المعقد لبشر. ونص البحرى يأبى لإثبات شجاعة الممدوح ويستخدم الأسد أداة ووسيلة للبرهنة على هذه الشجاعة؛ فالأسد فى القصيدة عنصر هامشى حضر ومات لغير ما سبب، وكان الأسد عند البحرى مجرد وحش متروك مخدر، والرجل ليس سوى ممدوح شجاع احتاج الشاعر أن يلفظ بشجاعته، فهو يقتل الأسد كى يعرفنا إقدامه وشجاعته. ولقد جاءت هذه المعركة فى وسط قصيدة تقليدية مظلمها الغزل ونهايتها المديح وغايتها التكسب.

أما نص بشر، فقد انطوى على شخصية سردية لها وجود معنوى ودلالة وظيفية فى النص. وجاء الليث عند بشر بوصفه شخصية ذات نبل وكرم وحرية، حتى إن دماؤه صارت مادة للشعر ومدادا له.

إن حرية داؤ وكرامة دماؤه لا تجد مقابلها عند أسد البحرى سوى بهيمية حيوانية مهددة. ولذا، تفكك نص البحرى من داخله؛ حيث وقع فى اضطراب دلالي أحس به الشاعر وحاول أن يعالجه، فوقع فى تناقض سلبي أسقط النص وفضح عيبه.

هنا نكون على مشهد من نصين يدل التشابه بينهما على حضور واع لأحدهما أمام الآخر، وهو وعى لا يشترك فيه نص المتنبي عن الأسد مع نص بشر ابن عوانة؛ إذ ليس هناك تشابه ظاهر بينهما مثلما هو بين بشر والبحترى. وهذا يحصر المعركة بين مقامة بديع الزمان ونص البحرى، وهذان نصان يتشابهان، وكقاعدة نصرسية لا بد للمتشابهين من أن يقضى - ويلغى - أحدهما الآخر مثلما فعل الأسرود مع أبيه، ومثلما فعل أحد الأسدين أو الضرغامين ضد الأسد الآخر والضرغام الآخر. وقاعدة النص فى هذه الحالة أن يغلب الابن أباه وينسخه، وعلى هذا، فإن نص بشر بن عوانة ينسخ نص البحرى ويلغيه؛ حيث يكشف عيوبه ويفضح سطحيته

والدلالة، وسمت الدلالات بكونها دلالات وظيفية غير عشية، وفي تلاحمها البنيوي في مقابل تفكك دلالات البحرى وعشيتها وتناقضها.

وكان مفهوم العدالة أساساً دلالياً حيويها في نص بشر. ومع العدالة جاءت «الحرية».

والنص يقوم على شرط الحرية مثلما إنه قد قام على مبدأ العدالة. وجاءت الحرية حينما توجه الشاهر إلى الأسد قائلاً له بعد أن مات وتضرج بدمه:

فلا تجزع فقد لاقيت حرّاً
بحاذر أن يماب فمت حرّاً
فإن تك قد قتلت فليس عاراً
فقد لاقيت ذا طرفين حرّاً

تردد صفة الحرية في هذه الأبيات لتكسو الطرفين وتعمهما في الحياة وفي الممات.

ولا ريب أن الحرية قيمة معنوية ونصوصية يرتقى بها النص ويتكامل مثلما ارتقى بصفة العدالة. غير أن المقامة، كما نعرف، تقوم منذ بدايتها على عقدة «الفعل الناقص»، وهى عقدة لا تفارق النص، مما يجعلها قيمة دلالية أساسية. ولذا، فإن الحرية هنا تأتى ناقصة وقاصرة.

فالأسد يموت حرّاً، وقد كان من حقه أن يموت حرّاً، كما أن الأسد حر من طرف واحد. أما بشر فهو حر من طرفين، وهذا يشير على النص سؤالاً عن دلالة الحرية الناقصة.

لقد جاءت حرية الأسد مقرونة بموته، وحرية بشر جاءت مضاعفة من طرفين ومقتربة بحياته وبقاته وانتصاره. وهذا مأزق يقع فيه النص أولاً، ثم يتطور هذا المأزق ليشمل المقامة ويؤثر على مصير البطل، وهو مصير تأزم في النهاية وصار المنتصر فيه مهزوما والغالب مغلوباً، فكيف حدث هذا؟

وبفكك دلالاته ولاعضوية قصيدته. وما دام شرط النص يفضى إلى انتصار أحدهما، فإن المنتصر هو الابن بالضرورة.

إن القوة يتولد عنها قوة أقوى منها، ولقد جاء اللاحق (الابن) أقوى من السابق (الأب)، فنسخه وألغاه. وهذا خطاب يتجه في مصلحة النمو والإبداع في مواجهة التقليد والدونية. وجاء التشبيه المختلف ليعزز فكرة الإضافة والنمو، ويؤكد أن الاختلاف أساس التميز والتجاوز.

هنا نقول إن نص بشر قد نسخ نص البحرى؛ حيث كشف عن ثغراته، ففضحها من جهة، وتجنبها من جهة أخرى، كأنما صار نص بشر على درجة من الاكتمال الإبداعي، فهل هو كذلك فعلاً؟ هل هو نص كامل خال من الثغرات؟

لقد كشفنا من قبل أن المقامة تقوم على جذر دلالي مسيطر، وهو أنها قد تأسست منذ مطلعها على الفعل الناقص. ولذا فإنها كلما اكتملت أو شارفت على الاكتمال جاءها فعل النقص فاخترق اكتمالها وسفك دلالتها ليدخلها في مأزق دلالي يزيد من تأزمها وتشابكها، وهذا ما سنقف عليه في المبحث التالي.

٦ - الحرية الناقصة/ الناسخ المنسوخ:

إن كان نص بشر عن الأسد هو الابن الذى نسخ أباه البحرى، أفلا يعنى ذلك أن الناسخ نفسه يكون عرضة للنسخ أيضاً؟ إن هذا هو عين ما حدث - ويحدث - فى المقامة البشرية؛ حيث إن إزاحة البحرى لم تمنح النص ملكية مطلقة على المعنى، بل ظل النص الناسخ عرضة للمأزق دلالي لا بهامل ولا بستر.

ولقد قلنا إن ميزة نص بشر على البحرى هى فى انطوائه على دلالات عضوية ذات بناء سببى/ سردي عادل، تساوت فيه الشخصوس فى قيمها الأخلاقية

البده مهزومة ما بين مسلوب ومقتول، وانتهت بأن اقتضت من الشاعر، وأنتهت مجده بأن أخرجه من النص مهزوما، وقد كان البطل الذي لا يهزمه هازم.

انتصر بشر في النصوص الشعرية وانهزم في النص النثري، فكان الشعر بوصفه نظاما مكتمل البناء ومنضبط الإيقاع يمنح بشرا وجودا نظاميا يفضي به إلى انتصار على الأسد وعلى الحية. وحينما خرج من الشعر إلى النثر تمرى من غطاء هذا النظام الصارم فانتشر في نهاية المقامة وسال منه الدم برماح الأمرد. وإن كان الشعر يمثل الادعاء والزعم وتمجيد الذات، فإن النثر - هنا - يمثل الحقيقة النصوصية التي تفضي بشرط الدلالة، وإنصاف شخوص المقامة، والذي مات حرًا واجه الذي عاش، لأن حرية الأخير لم تعدل ولم تنصف؛ حيث أعطت لنفسها مجدا مضاعفا واحتكرت حق الحياة وحق الانتصار، وجعلت من هذا فخرا يملأ الفم، فجاء ذاك الأمرد الذي لم يتدرب بالاكتمال بعد وكسر هامة هذا الكامل المرعوم.

هنا، صار الرجل الناقص (الأمرد) أقوى من الرجل الكامل، وظل سلطان الفعل الناقص هو الأبلغ والأفضل في هذه المقامة، ولم يستطع الناسخ أن يقاوم عوامل النسخ المنعكسة عليه.

وما دام النص قد قرر أن الأسد قد مات حرًا، فهذا يقتضى ويستجلب الدلالة المناقضة، وهي أن الذي عاش ليس حرًا، أما كونه «ذا طرفين حرًا» فهذا ادعاء يملأ الفم فخرا فحسب.

والدلالة النقيض هذه هي ما حدث فعلا حين تمخضت حياة بشر عن نهاية رجل محروم مكشوف، كأن الذي سلم وعاش هو الذي خسِر، والذي مات هو من انتهى به المطاف إلى الانتصار. فالموت الحر أوجب المعاش المرهون.

لقد منح بشر نفسه ضعف ما أعطى للأسد. وبذا صار من المطففين الذين يكيلون لأنفسهم فيستوفون، وإذا كالأول لغيرهم ينقصونهم المكيال، وهذا فعل يناقض مبدأ العدالة. ولذا، فإن الشاعر يقترف خطيئة نصروية، وهي خطيئة تقتضى عدالة النص معاقبة الشاعر عليها.

وهنا يأتي تساؤل يفرض نفسه على مثلقى القصيدة، وهو: هل مات الأسد فعلا؟

إذا كان الأسد قد تضرع بدمائه وخاطبه بشر معلنا وكاشفا له أنه قد آل إلى مصير حرّ، فهذا معناه أن الأسد قد تحول إلى «إشارة حرّة»، من خلال هذه الحرية، حرية الموت أو الموت الحر، وهو الموت اللاموت.

لقد صار ذا طليقا غير مقيد، أى أنه دال مطلق. من هنا تكرر هذا الدال على هيئة فتى أمرد (الحية ابنة الحية) أو (الأسد ابن الحية)، وجاء هذا الأمرد ليواجه الشاعر. هذا الشاعر صاحب الحرية المزوجة كان «ذا طرفين حرًا»، وهى صفة طفيان وزيادة جعلته يملأ فمه فخرا؛ فهو ذو طرفين حر، وهو الذى لا يغلبه حيوان ولا إنسان.

جاء الأمرد من حيث لا يعلم بشر ولا يحتسب، إنه ناجح دلالى للفعل الناقص، وهو فعل لا يبرز ولا يظهر إلا فى حالة الاكتمال الظاهرى.

يأتى الأمرد ممثلا للألوان الثلاثة؛ فهو مثل شق القمر «أبيض» وهو يوم أسود وهو موت أحمر، جاء ليمثل المرأة الجميلة، فهو الحية ابن الحية، وجاء ليعبر عن ذا الحر مثلما أنه يمثل الحية «شجاع» التى ماتت على يد بشر مذ كان الأمرد حية تتلون بكل الألوان من أبيض وأسود وأحمر.

إنه الأمرد، وكونه أمرد يجعل وجهه قابلا لتمثيل المرأة وتمثيل الذكر، ولذا فهو حية وهو ابن ذكر، فهو كل الكائنات الواردة فى النص، وهى كائنات جاءت فى

٧ - أسطورة المقامة / أوديب منقحا:

من فتاة غفل له شرعاً وخلقا، إنه ينسخ الأب مع الإبقاء عليه. ولذا، فإنه لا يتسبب بالطاعون على مدينته. وتظل المقامة نصاً طاهراً ونظيفاً، وتظل بيعة النص بيعة صحية زكية.

ولذا، فإن المقامة تقوم على هدف دلالي نبيل تتحطم فيه السلطة والتسلط ويتنصر فيه التقدم والتطور، ولكنه يظل محتفظاً بالأب بما أنه ماضٍ وبما أنه سلطة، ويخلق في جمل هذا الماضى وهذه السلطة تنازلاً لمصلحة الحاضر وتعطيه الحصان والحصان (بكسر الحاء وفتحها)، وتكون حركة الإملاء هنا ذات دلالة مجازية ونصوبية، فالكسر يعنى انكسار السلطة، ويكون الفتح لهذا الآتى بوجه أمرد لم يتخضع بعد. إنه الزمن الجديد ينبثق عن القديم من دون قتل ومن دون إثم. وذلك لأن النص كتب بدم حر، والذي مات كان موته حرّاً فاستطاع الموت أن يكون حياة وإبداها يتجدد في وجه أمرد يتلون بألوان البياض والسواد والحمرة حسب دواعي الحالة وشروطها، وحسب شروط الفعل المنبعث ومتطلباته. ويتنصر الابن ولكن الأب لا يموت. ويقوم الماضى بمنح الحاضر أهلي ما يهده وأمن ما يملك، فيترك له الحصان ويعطيه الحصان.

يستطيع القارئ أن يفرغ حسياً من قراءة المقامة البشرية، لكنه سيظل مشغول البال معها، وإن فرغ منها فهي لن تفرغ منه، وستظل تلاحقه وتخاصره. ولن ينجب عن البال قصة ذلك الشاب الذي قتل أباه وتزوج أمه، فأحل بمدينته وباء الطاعون جزاء إثمه هذا.

تلك هي حكاية أوديب التي تنطوي على صراع ما بين الابن والأب يتغلب فيه الابن وينسخ أباه، ويحل محله في عرشه وفي عرسه.

تخضر حكاية أوديب اليونانية في مواجهة المقامة البشرية، ويحضر سوفوكليس في مواجهة بديم الزمان الهمداني. وهذا حضور ذهني تستدعيه ثقافة النص بوصفها فعلاً من أفعال القراءة والقارئ. ولكن المقابلة بين الحكايتين هي من باب مصادمة الإبداع بالإبداع فحسب.

وهنا سنقول إن حكاية بشر هي تنقيح ثقافي وإبداع لحكاية أوديب. فالأمرد في المقامة يكتفى بهزيمة الأب وتخجيم مجده وخطريته، ويقف دون قتله، كما أنه لا يتزوج من هي أمه، ولكنه يتزوج برضى والده

ملحق

نص المقامة البشرية

المقامة البشرية

وحدثنا عيسى بن هشام قال:

كان بشر بن عروانة العبدى صعلوكا، فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة، فتزوج بها... وقال: ما رأيت كالهم، فقالت:

أعجب بشرا حور في عيني

وساعد أبيض كاللجين

ودونه مسرح طرف العين

خمصانة ترفل في حجلين

أحسن من يمشى على رجلين

لو ضم بشر بينهما وبينى

أدام هجرى وأطال بينى

ولو بقيس زيتها بزيتى

لأسفر الصبح لدى عينين

قال بشر: وبحك من عنيت؟ فقالت: بنت عمك
فاطمة، فقال: أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت:
وأزيد وأكثر، فأنشأ بقول:

وبحك يا ذات الثنايا البيض

ما خلعتي منك بمستعيب

فالأآن إذ لوحت بالتمريض

خلوت جواً فاصفري ويبضى

لا ضمّ جفناي على نغميض

ما لم أشل عرضي من الحضيض

فقالت:

كم خاطب في أمرها ألحا

وهي إليك ابنة عمّ لَحَا

ثم أرسل إلى عمّه يخطب ابنته، ومنعه العم أمّنيته،
فألقى ألا يرعى على أحد منهم إن لم يزوجه ابنته.... ثم
كثرت مضراته فيهم.... واتصلت معرته إليهم، فاجتمع
رجال الحي إلى عمّه، وقالوا كفّ عنا مجنونك، فقال:
لا تلبسوني عارا، وأمهلونني حتى أهلكه ببعض الحيل،
فقالوا: أنت وذاك، ثم قال له عمه: إني آليت أن لا أزوج
ابنتي هذه إلا ممن يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها
إلا من نوق خزاعة، وغرض العم كان أن يسلك بشر
الطريق بينه وبين خزاعة فيفتترسه الأسد، لأن العرب
كانت قد تخامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى
ذاذا، وحية تدعى شجاها، يقول فيهما قائلهم:

أفسك من ذاذا ومن شجاء

إن يك ذاذا سيّد السّباع

فإنها سيّدة الأفاعي

ثم إن بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى
لقى الأسد، وقمص مهراً، فنزل وعقره، ثم اختلط سيفه

إلى الأسد، واعترضه، وقطعه، ثم كتب بدم الأسد على
قميصه إلى ابنة عمّه:

أفاطم لو شهدت بطن خبت

وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

إذا لرأيت ليثا زار ليثا

هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

تبهنس إذ تقاعس الله مهري

محاذرة، فقلت: عقرت مهرا

أنل قدمي ظهر الأرض، إني

رأيت الأرض أثبت منك ظهرا

وقلت له وقد أبدى نصالا

محددة ووجها مكفهر

بكفكف غيلة إحدى يديه

ويسط للوثوب على أخرى

يدل بمخلب ويحد ناب

وباللحظات تحسبهنّ جمرا

وفي يميني ماخى الحدّ أبقي

بمضربه قراع الموت أفر

ألم يهلك ما فعلت ظبها

بكاطمة عداة لقيت عمرا

وقلبي مثل قلبك ليس بخشي

مصارلة فكيف يخاف ذعرا؟

وأنت تروم للأشبال قونا

وأطلب لابنة الأعمام مهرا

فصيم تسوم مثلي أن يولي

ويجعل في يديك النفس قسرا؟

نصحتك فالتمس يا ليث غيري

طامعا، إن لحمي كان مرّا

فلما ظنّ أن الغشّ نصحي

وعالفني كأنني قلت هجرا

مشى ومشيت من أسدين راما

مراما كان إذ طلباه وعرا

هزرت له الحسام فخلت أنى

سللت به لدى الظلماء فجرا

وجدت له بجائشة أربه

بأن كذبته ما منته غدرا

وأطلقت المهند من يمينى

فقد له من الأضلاع عشرا

فخر مجذلا بدم كائى

هدمت به بناء مشمخرا

وقلت له: يعز على أنى

قتلت مناسبى جلدا وفخرا

ولكن رمت شيئا لم يرمه

سواك، فلم أطق يا ليت صبرا

محاوّل أن تعلمنى فرارا

لممر أهلك قد حاولت نكرا

فلا تجزع، فقد لاقيت حرّا

يحاذر أن يعاب، فمت حرّا

فإن تك قد قتلت فليس عارا

فقد لاقيت ذا طرفين حرّا

فلما بلغت الأبيات عمه ندم على ما منعه

تزوجها، وخشى أن تغتاله الحيّة، فقام فى أثره، وبلغه

وقد ملكته سورة الحيّة، فلما رأى عمه أخذه حمية

الجاهلية، فجعل يده فى فم الحيّة وحكم سيفه فيها،

فقال:

بشر إلى المجد بعيد همه

لما رآه بالعراء عمه

قد نكلته نفسه وأته

جاشت به جائشة تهمة

قام إلى ابن للفلا يؤمه

فشاب فيه يده وكمه

ونفسه نفسى وسعى سمه

فلما قتل الحية قال عمه: إني عرضتك طمعا فى

أمر قد نئى الله عنائى عنه، فارجع لأزوجك ابنتى، فلما

رجع جعل بشر بملأ فمه فخرا، حتى طلع أمرد كشق

القمر على فرسه مدججا فى سلاحه فقال بشر: يا عم

إنى أسمع حسّ صيد، وخرج فإذا بغلام على قيد فقال:

نكلتك أمك يا بشر! إن قتلت دودة وبهيمة تملأ

ماضغيك فخرا؟ أنت فى أمان إن سلّمت عمك، فقال

بشر: من أنت لا أم لك؟ قال: اليوم الأسود والموت

الأحمر، فقال بشر: نكلتك من سلّحتك فقال: يا بشر

ومن سلّحتك، وكرّر كل واحد منهما على صاحبه، فلم

يتمكن بشر منه، وأمكن الغلام عشرين طعنة فى كلية

بشر، كلما منه شبا السنان حماء عن بدنه إبقاء عليه،

ثم قال: يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمتك

أنياب الرمح؟ ثم ألقى رمحه واسل سيفه فضرب بشرا

عشرين ضربة بعرض السيف، ولم يتمكن بشر من

واحدة، ثم قال: يا بشر سلّم عمك واذهب فى أمان،

قال: نعم، ولكن بشرطة أن تقول من أنت، فقال: أنا

ابنك، فقال: ياسبحان الله ما قارنت عقيلة قط فأنى لى

هذه المنحة؟ فقال: أنا ابن المرأة التى دلتك على ابنة

عمك، فقال بشر:

تلك العصا من هذه العصية

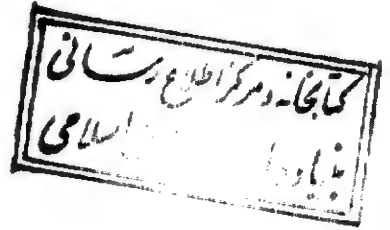
هل تلد الحية إلا الحية؟

وحلف لاركب حصانا، ولا تزوج حصانا. ثم زوج

ابنة عمه من ابنه.

الهوامش

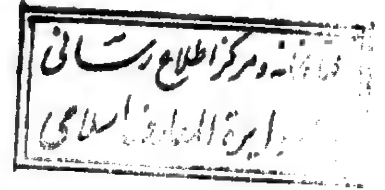
- (١) محمد محي الدين عبد الحميد، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، ٤٤٩، دار الكتب العلمية، بيروت ١٣٤٢ هـ.
- (٢) روه ذلك في كل تراجم حياته، انظر عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي ٥٩٦/٢، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٥ م.
- (٣) أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى ١١٤ / ١٢٤، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧ م. وانظر أيضا لإبراهيم السحافين، أصول المقامات ١٤ - ٢٣ دار الماهل، بيروت ١٩٨٧ م.
- (٤) انظر أمثلة وشواهد على ذلك في: عبد الرحمن باهي، رأى في المقامات ١٨، منشورات المكتب الفجاري للطباعة والنشر، بيروت ١٩٦٩ م.
- (٥) وهناك من يرى أن جل مقاماته كان مرثلاً. انظر خير الدين الزركلي، الأعلام ١١٢ / ١، بيروت ١٩٦٩ م (نشر المؤلف).
- (٦) انظر المقامات رقم ٥١/٤٤/٤٠/٥/٢، المرجع المذكور في هامش رقم (١).
- (٧) خير الدين الزركلي، الأعلام ٢٧ / ٢.
- (٨) روه في كتاب الخلل السافر لابن الأثير ما يفيد أن المؤلف يرى أن بشرا شاعر حقيقي له وجود تاريخي، وأنه سابق على البحري، وأن البحري قد حاكاه في قصيدته عن الأسد. انظر الخلل السافر ٣ / ٢٨٤ تعليق أحمد الحولي وندوى طبانة، دار النهضة، القاهرة د.ت.
- (٩) عن مفهوم الإشارة الحرة، انظر: عبد الله الغدامي، الخطبة والكلمة، دار سعاد الصباح، القاهرة الكويت ١٩٩٣ م، ص ٩٤.
- (١٠) انظر تفصيل ذلك في الفصل الخامس من هذا الكتاب.
- (١١) ديوان البحري ١٩٩ / ١ - ٢٠٢، تحقيق حسن كامل الصبرلي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧ م.



سمة «التضمين التكمي»

في رسالة التبريع والتدوير

اقترح منهجي



محمد مشبال *

وإذا كان موضوع هذه الدراسة أن تقدم تحليلاً لرسالة الجاحظ (التبريع والتدوير) بالتركيز على إحدى سماتها الأسلوبية، فإن غرضها الأصلي ومرماها البعيد يتمثلان في أن تضع هذا التحليل في أفق ثقافي يتسم بالتوتر والشعور بهاجس المجاوزة والبحث عن الهوية، وهذا أقل ما نطمح إليه الآن.

إن إشكال النشر العربي القديم هو إشكال قراءته. وما نحن مرة أخرى في قلب الجدل الثقافي وما يستتبعه من مشكلات المنهج والرؤية، والتراث والحدادة، والذات والآخر، والتقليد والتجديد.

وإشكال هذا النشر هو أيضاً إشكال أحد أوجه الحضارة: كيف السبيل إلى فهم طبيعته؟

لأجل هذا وغيره، رأيت أن أرسم الخطوط الكبرى لهذا الأفق الثقافي الأدبي الذي يصدر عنه تحليلي لرسالة الجاحظ، وإن كنت واثقاً من أن ما قمت به لا يمثل سوى بداية الإحساس بالإشكال الذي نواجهه في هذه المرحلة تحديداً:

١ - في النشر العربي القديم وإشكال القراءة:

يمثل الوعي بترائنا النثرى لحظة أخرى من اللحظات التي ما فتعت تقلق تفكيرنا الأدبي، منذ أصبح إشكال ما سمي بـ «الأصالة والمعاصرة» هاجساً تصدر عنه جميع الكتابات النقدية عن وعي أو لا وعي. فليس الاهتمام بتراث نثرى متنوع وخصب إلا وجهها لإشكال ثقافي يتجسد في موقفنا من التراث والحدادة وموقفنا من قضية التجديد والإبداع. ولعله قد حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بترائنا النثرى لحظة تأمل فيما ينبغي صنعه من أجل تطوير الحقل النقدي العربي من غير الجهة التي سعى إليها معظم نقادنا في السنوات العشرين الأخيرة. على الرغم من الفوائد الجلية التي جنبناها في أثناء هذه الحقبة. وليست هذه الجهة المطلوبة واضحة المعالم الآن، ولكنها على أية حال تمثل إحساساً عاماً عند جميع النقاد الذين شكل لهم الشعور بالهوية الثقافية مبدأً فكرياً لا يدافع.

١ - لقد ظل النظر النقدي العربي الحديث المشبع بجماليات الشعر - وربما أيضا بجمالية السرد - يعتبر «الرسالة» لونا من القول يقع خارج حدود الأدب، فلم يبدل نقادنا الجهد المطلوب من أجل الكشف في تراثنا عن جماليات أدبية أخرى متميزة عن جماليات الشعر.

ويبدو أن الموقف النقدي القديم من النثر الأدبي لم يتغير عند نقادنا اليوم؛ فنحن نكاد لا نجد توجهها حقيقيا نحو العناية بهذا التراث الإبداعي، وإن كان الانفتاح على الثقافة الغربية قد دفع بالبعض إلى العناية بالأدب القصصي خاصة. ولكن يظل هذا الاهتمام خاضعا للذوق العربي وتوجهه الثقافي.

٢ - إن نهوض النقد العربي القديم على جنس الشعر الذي اعتبره الحق «عمدة الأدب»^(١) جعل معايير المستصفاة تدن في أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبي. وعلى هذا النحو، لم يتح للأنواع النثرية الأدبية أن تساهم في بلورة المفاهيم النقدية والبلاغية الموروثة عن تفكيرنا الأدبي القديم إلا في حدود ضيقة، هذا الوضع يمثل بالنسبة إلى الناقد العربي المعاصر امتحانا حقيقيا؛ ما السبيل إلى تحليل أنواع نثرية لا تسعف المعايير البلاغية الموروثة في إدراك طبيعتها؟

٣ - لقد اجتهد النقد الغربي المعاصر في خلق مناهج دقيقة لتحليل بنيات النصوص الأدبية شعرا ونثرا. على هذا النحو أمكن له أن يحقق تقدما واضحا في تعميق الوعي الجمالي بأدبية لغة الشعر والسرد.

والدارس العربي اليوم يقف مشدوها أمام هذه المادة العلمية الهائلة التي خلفها الشكلاونيون والبنيسويون والأسلوبيون. ولكنه في الآن نفسه لا يستطيع أن يستسلم لسلطان الإغراء والنتائج الباهرة، وهو يمتلك الارتباب في أن تفلح هذه المناهج المحصلة في تمسيق معرفتنا بجماليات تراثنا النثري، وإن كان لا يستطيع تجاهلها وقد أبلت البلاء الحسن في تقديم متركزات تحليل مقومات

البناء السردى للنثر الإنساني في مختلف الحضارات. ومع ذلك، يظل الإحساس بوجود ألوان من الصياغة الأدبية في تراثنا النثري، لا يسعف في تحليلها الانتفاع المباشر بهذه النتائج، قائما. خاصة أننا بعد فترة من التجريب النقدي القائم على النقل والتقليد لم نفتتح بما حصلناه في حقن نقد الشعر.

وها نحن اليوم، أكثر من أي وقت مضى، أحوج ما نكون إلى تصور نقدي مغاير للنظر إلى تراثنا الشعرى.

هذا شعور صحيح يأتي في وقت حاسم. ونحن لا نملك إلا أن نتولاه بالرعاية. وهذا، من جهة أخرى، امتحان للناقد العربي الذي يدرك اليوم أنه آن الأوان كي يخوض المغامرة. وللأسف الشديد، فقد غابت هذه الحقيقة عن علاقتنا بالثقافة الغربية؛ لماذا لم تستهو نقادنا روح المغامرة التي تحلت بها هذه الثقافة نفسها؟ لماذا آثروا النتائج بدل البحث؟

٤ - إن المغامرة المطلوبة لا تعنى الانطلاق من الفراغ، فهذا غير ممكن، بل ما أعنيه بهذا الجواز هو خلق القدرة على صياغة السؤال الخاص، وأن يكون انتفاعنا بالأدوات المنهجية الحديثة مجرد وسيلة لغاية أعظم؛ وهي الوعي بخصوصية التفكير الجمالي الأدبي العربي الموروث.

٥ - يتصف تراثنا النثري بالتنوع، فمنه - على جهة العموم - الأنواع السردية التي تعتمد عن جمالية الشعر، ومنه النثر الفني الذي تلتقي بلاغته بالشعر، وإن احتفظ بخصائصه المميزة. وإذا كان النقد القديم لم يلتفت إلى القسم الأول لأسباب كثيرة^(٢)، فإن اهتمامه بالقسم الآخر اقتصر على الكتابة الديوانية أو السلطانية التي لم تتسع للوظيفة الإبداعية إلا في حدود ضيقة، وقد أخذ هذا الاهتمام صيغة البحث عن إحكام لقوانين الكتابة وحصر لأفانيتها، وقد سارت على هذا النهج معظم المؤلفات القديمة التي انشغلت بالنثر.

وجملة الأمر أننا لا نكاد نجد اهتماما حقيقيا بجماليات النثر الفني على نحو ما نحقق بالنسبة إلى الشعر. ولست أرى مسوغا لإغفال نقادنا المعاصرين جزءا كبيرا من تراثنا النثري، إلا إذا كان الوعي النقدي عندنا لا يمتد سوى بالنثر السردى القصصى؛ ففي هذه الحال نريد إنجاز ما تخلف عنه القدامى ولكن بإعاز من الآخر. غير أننا إذ نفلح جزئيا في سد الثغرة، فإننا نعجز عن تطوير موروثنا؛ إذ يظل سؤال النثر الفني غير القصصى متواريا.

٦ - كان - إذن - اهتمام النقد القديم بحقل النثر مقصورا على وضع الأصول العامة لفن الكتابة، ولم يحدث أن نظر إليه باعتباره لونا من الصياغة الجمالية المتميزة التي ينبغي أن تطرق من غير باب الشعر (أى البديع هنا). وهكذا نجد الكلاعي يقول في كتابه الذي خصصه للنثر: «وتأملت.. النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم، فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب»^(٣). لم يبحث الكلاعي عن خصوصية الصياغة الفنية فى النثر الأدبي، لا لأن النثر يشترك مع الشعر فى كثير من المقومات الأسلوبية، ولكن لأن الناقد القديم لم يكن يصدر فى بناء نظريته للنثر عما يطلق عليه البعض «الكفاية الجنسية»^(٤) Compétence générique وإن كانت تشكل جزءا لا ينفك عن وعيه الجمالى الأدبي.

٧ - يلاحظ الدارس المعاصر أن الفرق بين الشعر والنثر، فى موروثنا النقدي، غالبا ما يرد فى سياق الترجيح والمفاضلة بين الشاعر والنثر. فلم يكن ثمة قصد مباشر إلى تعيين السمات المميزة لكل من الجنسين، وإن كان الدارس الذى يتوخى بلوغ هذه الغاية لا يعدم الظفر بنصيب من هذه الفروق الصالحة لأن تكون بدورا أولى لبناء نظري ونقدي ينهض على الوعي الجنسى^(٥) Conscience générique.

٨ - تمثل تفرقة أبى إسحاق الصابى^(٦)، بين صناعة الشعر وصناعة الترسل، بذرة الانطلاقة نحو بناء

نظر نقدي ينهض على «كفاية جنسية» تهدف إلى إعادة الاعتبار للصياغة الشعرية؛ هذه الأداة التعبيرية الإنسانية والحضارية المتميزة. لاشك، إذن، أن الوعي بالفروقى النوعية بين الأجناس الأدبية هو - فى جوهره - وعى بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان، وأن إنشاء بلاغة خاصة لقراءة الرسالة مختلفة عن بلاغة قراءة الشعر هو وعى عميق بروح الحضارة الإنسانية المبدعة.

٩ - لم يكن تميز الموروث النقدي والبلاغي للنثر استجابة واعية لجماليته، بقدر ما كان تقديرًا لمكانته الاجتماعية فى ظل شروط أصبح فيها الكاتب فى منزلة لا يذانيه فيها الشاعر الذى تدهورت حاله فى وقت أصبح فيه التعاطى لحرفة الأدب مرتبطا بالرفق فى السلم الاجتماعى. لم يكن - إذن - تفضيل النثر على الشعر نتيجة لوعى جمالى مرهف بهذا النمط التعبيري، فقد سبق أن أقررنا بأن جمالية الشعر جسدت تصورها الأدبي، ولكنه كان نتيجة لنمو شعور متزايد بالمنافع المادية والحاجات العملية.

١٠ - وتتمثل المفارقة فى موروثنا النقدي، الذى رجح النثر، فى أنه لم يجاوز فى اهتمامه به تقسيمه إلى أنواع، كما فعل «ابن وهب» و «الكلاعي» على سبيل المثال، ثم الحديث عن أركان الكتابة^(٧)، وهى بمثابة قواعد عامة ينبغي للكاتب أن يعمل بها فى رسائله. وعلى الرغم من أن هذا الوجه من العناية يمثل مظهرا للوعي الجنسى، فإننا لا نظفر من هذا النقد بما يشبه معايير جمالية للنثر يمكن الاستناد إليها فى القراءة والتقسيم. وهلة ذلك هى أن نصوص النثر لم تكن موضوعا جماليا لخطابنا النقدي والبلاغي الموروث. ولأجل ذلك، ظلت المصنفات التى أولت قدرا من العناية بتراثنا النثري لونا من الكتابة التعليمية التى تعنى بوضع قواعد التأليف فى حقل الترسل بين يدي الناشئة، ولا سبيل لها إلى تمثيل بلاغة النثر^(٨) بالمفهوم الذى نحلّم به اليوم، وإن كان الدارس لا يملك إلا أن يأخذها فى

النثرى؛ فهي تنوع جمالى فريد ومتميز فى سياق جنس الرسالة الذى شهد بالفعل تنوعات أخرى من مثل: (رسالة الفجران) لأبى العلاء و (رسالة التوايح والزوايح) لابن شهيد. وليس فى وسع الدارسين اليوم إلا أن يبدلوا المزهد من الجهد من أجل الكشف عن التشكيلات الجمالية المختلفة التى صيغ فيها هذا الجنس الأدبى.

٣ - رسالة التبريع والتدوير

واغطاب النقدى المضمّر:

تنزع بعض النصوص الأدبية الجمالية فى الأدب قديما وحديثا إلى أن تجمل من تكونها موضوعا للوصف. وقد يصير ذلك أحد مقومات بنائها الأسلوبى والدلالى؛ بحيث يستعصى على الدارس الذى يروم تحليل النص تجارزه. ويقدم لنا الشعر العربى تنوعات مختلفة لهذه الصيغة التعبيرية^(١٠). فقد كان أبو نواس وأبو تمام يشان فى أشعارهما وصفا لاختيارهما الجمالى الشعرى. ولم يكن هذا الوصف النقدى منبث الصلة عن أسلوب القصيدة ودلالاتها؛ ذلك أن الشاعر حرّص على أن يوفر لقصيدته جودة السبك ووحدة القافية والوزن. وقد يكون الوصف النقدى صريحا ومباشرا، وقد يرد فى صيغة احتمالية تتأرجح بين الوظيفة النقدية الواصفة والوظيفة الدلالية الأدبية الموصولة بسياق النص.

ينهض فى (رسالة التبريع والتدوير) خطاب نقدى يوجه القارئ نحو كيفية التعامل مع طبيعة النص الذى قام الجاحظ بنائه. من هنا تقوم ضرورة العناية بهذا الخطاب من أجل فهم أعمق لجماليات النص موضوع القراءة. فلا شك أن لمضمون نصوص الخطاب النقدى علاقة وطيدة بالاختيار الأسلوبى فى الرسالة؛ الشئ الذى يستدعى من القارئ مراعاتها فى عملية التحليل، وعدم الاكتفاء بالسمات الأسلوبية الصريحة، ذلك أن الخطاب النقدى المضمن فى الرسالة، يمثل هو أيضا مستوى من مستوياتها الأسلوبية، على الرغم من خاصياته «الميتاخطائية». فبالإضافة إلى وظيفته النقدية، فهو ذو تكوين أسلوبى يتلاءم والبناء الفنى لنص الرسالة.

الاعتبار وهو يروم بناء معايير النقدية بالارتكاز على مسلمة «الوعى الجنىسى» فى أعلى مراتبه المتمثلة فى الإقرار بأن لكل جنس أدبى أسلوبه وصيغته الجمالية التى ينبغى أن تراعى فى أثناء القراءة.

٢ - الرسالة بين الإبلاغ والوظيفة الجمالية:

لا يشك أحد فى أن الوظيفة الجمالية بالمندلول الذى اكتسبته فى الدراسات الأسلوبية الحديثة، مفهوم قائم فى جميع أنواع النثر القديم لا يكاد يمرى منه أو تفتها بشؤون الحياة العملية؛ ولأجل ذلك لم يرق هذا المفهوم - فى تقديرنا - إلى أن يصير معيارا لاستكناه أدبية النثر العربى القديم، وإن كان مبدأ التفاعل المستمر بين الشعر والنثر يقتضى منا الإقرار بأن الوظيفة الجمالية التى ترادف عندنا ما اصطلاح عليه قديما بـ «البديع» تمثل جزءا من هذه الأدبية؛ «ففى النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خف ولا طاب ولا تخلى»^(١١).

غير أننا لا نقصد هنا بالوظيفة الجمالية الاستخدام الشعرى للغة (أى الشاعرية) بل جملة من السمات الأسلوبية التى جعلت النثر العربى - ومنه جنس الرسالة - يسعى إلى الفكاك من عبء التواصل النفعى المباشر إلى آفاق تجسيد تجربة أدبية إبداعية. وبدعى أن يمثل التوظيف الجمالى البدعى للغة أحد أبعاد أدبية النص، ولكنه ليس مقوما حاسما فيها. وتظل مهمة الناقد البحث عن مدخل منهجى ملائم للكشف عن أدبية هذا الجنس الأدبى.

كانت الرسالة جنسا أدبيا عربيا يبحث لنفسه عن نسق إبداعى تخيلى يجاوز به الطوق العقلى النفعى الذى أحاط به ليحيله إلى لون من الأدب المرتبط بالأغراض العملية فى شؤون الحياة والدين والسياسة. وعلى هذا النحو، لم يعدم تراث هذا الجنس الأدبى من أن يفسر نصوصا سمت إلى الإفلات من هذا القيد بحركتها الطموح نحو تجسيد جماليات الأدب. وتمثل (رسالة التبريع والتدوير) فى هذا المقام نموذجا لافتا فى تراثنا

تعطى اللفظ حظه من المعنى، وتخب المعنى إذا كان حيا بلوح، وظاهرا بصيح، وتبغضه مستهلكا بالتعقيد، ومستورا بالتغريب.

وتزعم أن شر الألفاظ ما غرق المعاني وأخفاها، وسرها وعماها.. أعجب الألفاظ عندك ما رى وعذب، وخف وسهل، وكان موقوفا على معناه، ومقصورا عليه دون ما سواه. لا فاضل ولا مقصر، ولا مشترك ولا مستغرق، قد جمع خصال البلاغة واستوفى خلال المعرفة ... «(١١)» [٦٣].

وفى موضع آخر يدل على بنا الجاحظ إلى ما يشكل مقوما بنائها لرسالته بل للرسالة عموما،

«ولولا أنى كلف برواية الأقاويل، ومفرم بمعرفة الاختلاف، وأنى لا أستجير مسائلتك عن كل شئ، وإبتذالك فى كل أمر، لما سمعت من أحد سواك» [٧٢].

ويزيد هذا الأمر بيانا فى مكان آخر:

«جعلت فداك. إنما أخرجك من شئ إلى شئ، وأورد عليك الباب بعد الباب، لأن من شأن الناس ملالة الكثير، واستئصال الطويل وإن كثرت محاسنه وجمت فوائده. وإنما أردت أن يكون استطرافك للأئمة قبل أن ينقضى استطرافك للماضى؛ ولأنك متى كنت للشئ متوقفا، وله منتظرا، كان أحظى لما يرد عليك وأنهى لما يهدى إليك، وكل منتظر معظم، وكل مأمول مكرم.

كل ذلك رغبة فى الفائدة، وصباية بالمعلم، وكلفا بالاعتباس، وشحا على نصيبى منك، وضنا بما أؤمله عندك، ومسدادة لطباعك، واستزادة من نشاطك، ولأنك على كل حال بشر» [١٠٣ - ١٠٤].

وغرضنا هنا أن نستقرى جملة من النصوص النقدية التى يشها الجاحظ فى رسالته ليكشف لنا عن بعض السمات الأسلوبية التى تشكل اختياره الجمالى فى تكوين الرسالة.

فى كثير من مواضع الرسالة يتداخل الخطاب النقدى الواصف بدلالة السياق، ويصبح مضمون الخطاب جزءا فى التكوين الأسلوبى والدلالى لنص الرسالة؛ ففى أحد المواضع التى يمدح فيها الجاحظ المرسل إليه (أحمد بن عبد الوهاب) الذى تتوجه إليه الرسالة، أسبغ عليه مجموعة من الصفات تطابق مقومات البيان والخطابة فى تصور الجاحظ. وعند إمعان النظر فى هذا النص نذكر أنه ليس مجرد وصف للمقدرة البيانية لهذا الرجل؛ ولكنه بيان جلى للصفات التى يحرص الجاحظ على توفيرها فى كتابته؛ أى أنه نص نقدى بقدر ما هو نص أدبى لا ينفصل عن سياق الرسالة. ومع ذلك، ينبغى ألا نطابق بين هذه الصفات الواردة فى النص النقدى والأسلوب الفعلى للرسالة؛ ذلك أن صفة الاعتدال التى اعتد بها الخطاب البلاغى القديم واعتبرت مفهوماً مركزيا فى تفكير الجاحظ، لم تشكل أسلوب الرسالة. لقد كانت صفة الاعتدال مفهوما ثقافيا شاملا، استجار به الجاحظ لتشكيل تصوره الهزلى، فهو مادة استخدمها مثل بقية المواد، دون أن يفيد ذلك. إنه لم يتسلل إلى التكوين الأسلوبى للنص. غير أن ما نشدد عليه فى هذا المقام هو أن الاعتدال يتعارض مع الغلو والإغراق فى التصوير الهزلى، وهى من خصال هذه الرسالة.

لنشأمل هذا النص النقدى والأدبى ولنتبين صلته بأدبية الرسالة. يقول الجاحظ موجهها حديثه الوصفى المدحى إلى أحمد بن عبد الوهاب:

«تفل الحز، وتصيب المفصل، وتقرب البعيد، وتظهر الخفى وتميز الملتبس، وتلخص المشكل، وتعطى المعنى حقه من اللفظ كما

أن كثيراً من تمازجه يضحك وإن كنت
أغضبته.. [٧٣ - ٧٤].

وفي مكان آخر يقول:

«فإن الكلام قد يكون في لفظ الجد وهو
مزاح» [٧٩].

اختار الجاحظ كتابة رسالة هزلية ساخرة، وهو
بذلك إنما كان يبنى لونا أدبيا (أو أنموذجا) كانت
أصداءه تتردد في حقل الشعر الذي شهد تحولات لافتة
في العصر العباسي بشكل خاص؛ هذه التحولات التي
استجابت لإحساس جمالي بضرورة تجاوز طوق القصيدة
المادحة المتبذرة، وقد عبر أبو نواس عن هذا الاختيار
الأدبي في قوله:

يا ماذح القوم اللغا

م وطالبا رفسد الشعاع

أشغل قسربضك بالنسيب

ب وبالفكاهة والمزاح

يمكن القول إذن بأن الجاحظ كتب (رسالة
الترجيع والتدوير) في سياق أدبي كان يتسم بتحويلات
أساسية؛ أهمها ارتباط الأدب بالحياة الجديدة والتعبير عن
السخف والسخرية من الواقع الجديد وتصوير وضعه
الأدبي.

٤ - سمات التصوير الهزلي

في رسالة الترجيع والتدوير

١ - التفهيم مكون أسلوبى:

يخضع التفهيم للمعيار البلاغى «إخراج الكلام
على ضد مقتضى الحال» (١٥)، فهذا هو ما ينبغى
مراعاته وإن اختلفت صور هذا المكون التصويرى، وهو
ليس له ضابط يضبطه، فيما يقول يحيى بن حمزة

على الرغم من أن هذين النصين الأخيرين
موصولان بسباق الرسالة، أى بالحدث الذى يجرى بين
طرفيها، فإنهما يضطلعان بوصف لأحد مقومات بنائها
المتمثل في «رواية الأناجيل» و«الاقتباس» و«تنويع
الموضوعات». ففعل هذا المقوم أن يمثل مكونا من
مكونات جنس الرسالة فى ثرائنا (١٦). ولأجل ذلك لم
يكن الاستطراد (١٧) فى هذا الجنس الأدبى عيبا، بل -
خلافا لذلك - كان مطلبا أدبيا وجماليا يحرص عليه
الكاتب، ربما لأنه يتسجم وبقيّة مكونات الرسالة المتمثلة
فى الاسترسال وتقديم الفائدة وتنشيط الملقى. ولا أقصد
هنا بالاستطراد ما وقف عنده البلاغيون من أمثلة هذا فيها
كأنه حيلة بلاغية جزئية لا يجاوز عدد كلماتها الشطر
الشعرى. إن هذا اللون من الاستطراد ليس هو الذى
يتجلى لنا فى رسالة الجاحظ أو فى النثر الأدبى عموما.

إن الجاحظ يحتاج صيغ تشكيله لرسالته من وعيه
بأساليب تشكل جنس «الترسل»، فهو أحد أقطاب
الكتابة النثرية الذين يدركون أسرار الصنعة. وهو بقدر ما
يذهن لمكونات هذا الجنس بقدر ما يذهن لروايته الخاصة
وأسلوبه الفريد، ليتولد النص من هذا التفاعل بين المبدع
والجنس الأدبى الذى يفترض أنه يكتب فى إطاره.

يعنى الجاحظ أن مهمته تتمثل فى الوصف: «ومن
صفائك أن تفعل ومن صفائنا أن نصف» [٧٧]، ولكن
أى وصف؟ يقول أحد الباحثين: «الوصف يكون فى
أغلب الأحيان إما مدحا أو هجاء. هذا يعنى أن الموصوف
يكون موسوما بعلامة إيجابية أو سلبية» (١٨). أما الجاحظ
الذى اختار أن يفصح عن أسلوب رسالته فبخبرنا بأن
وصفه هزلى فكاهى مازح:

«والمزاح .. باب أصل بنائه على الخطأ، ولا
يخالطه من الأخلاق إلا ما سخط، ومن شأنه
التزهد، وأن يكون صاحبه قليل التحفظ..
ومن أسباب الغلط فيه ومن دواهي الخطأ إليه

العلوى، سوى هذا المعيار المذكور. إن التهكم الذى أشار إليه البلاغيون هو لون من الهجاز أو - باصطلاحنا - مكون تصويرى تقوم بنيته على التناقض بين سياقين؛ هذا هو المبدأ العام الذى يجب أن يراعى فى تعيين هذا الهجاز وإن كانت له صور متعددة يتشكل بها فى النصوص الأدبية. غير أننا لا نكاد نعثر فى البلاغة العربية على صور للتهكم تخرج عن إطار ما حدده بعضهم قائلا: «وهو فى الاستعمال عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة فى موضع الإنذار. والوعد فى مكان الوعيد، والمدح فى معرض الاستهزاء»^(١٦). وما ينبغى التنبيه إليه بدءا هو أن ليس كل تهكم يراد به الضحك؛ فالتناقض بين سياقين لا يلزم عنه إثارة الضحك بالضرورة وإن كان يمثل فى كثير من الأحيان مبدأ أسلوبيا فى تشكيل الهزل والفكاهة، أو الضحك، على نحو ما هو الشأن فى (رسالة التريب والتدوير).

تباين صيغ التهكم فى الخطاب الأدبى وإن ظل قوام هذا الأسلوب ممثلا فى مبدأ التضاد أو التناقض. وإذعانا لهذا المبدأ، فإن أسلوب التهكم يصبح أوسع من مجرد تناقض دلالتين، فقد ينظر إليه باعتباره سخرية من أسلوب أدبى متبع فى نمط جمالى معين، كما نعثر على ذلك فى شعر أبى نواس الذى حاكى أسلوب الطلل محاكاة ساخرة؛ أى أنه كان يعمد إلى الصيغة الأسلوبية الطللية فىستخدمها فى سياق مناقض على سبيل التهكم بنمط التعبير الشعرى البدوى الذى رفضه فى دعوته إلى نمط التعبير «الخمرى». ولم تقتصر دعوته على وصف الخمرة ومجلسها بل إنه حاكى أسلوب الطلل فى سياق مخالف، وهذا ما أضفى على تعبيره صفة التهكم، يقول فى أحد مطالع قصائده:

ودار نداسى عطولها وأدلجوا

بها أثر منهم جديد ودارس

هذا - كما ترى - لون من التهكم لم يقتصره البلاغة القديمة فى المعانى التى حصرتها لهذا الأسلوب،

ربما لأنه يجاوز تناقض المعانى الجزئية إلى ضرب من التناقض بين نمطين أسلوبيين كان الشعراء على وعى تام بهما؛ فالروايات تذكر أن بشاراً بن برد كان يميز بين الأسلوب البدوى والأسلوب الحضري، فقد أجاب «خلف الأحمر» عندما طلب منه أن يمد النظر فى أحد أبيات شعره: «إنما بنيتها أعرابية وحشية.. كما يقول الأعراب البدويون»^(١٧). ولم أرد بهذا الاستطراد إلا التنبيه على أن البلاغة التى افترقت فى نمذجة حشد هائل من المقومات الأسلوبية شاعت أن تعنى فى الغالب بالتوظيفات الجزئية لهذه المقومات، وما لا ريب فيه أن بلاغة الشعر والنثر القديمين لم تنحصر فى نطاق المقولات البلاغية التى انحدرت إلينا من الخطاب البلاغى، فالباحث الذى يروم قراءة إبداعنا فى حقل الشعر والنثر سيجد نفسه مدفوعا للاجتهاد فى الكشف عن مقومات أسلوبية أخرى تشكل بها هذا الإبداع. ويمثل أسلوب التهكم شاهدا واضحا فى هذا المقام، فقد قدم أبو نواس صورة أكثر تعقيدا وتركيبا لهجاز التهكم بحيث جعل التناقض قائما، ليس بين دلالة اللفظ وسياقها كما فى قوله تعالى: «فبشرهم بعذاب أليم»، ولكن التناقض هذه المرة قائم بين «أسلوب معين» والسياق الذى استعمل فيه. وهذا تنوع آخر وصورة جديدة لأسلوب التهكم، وإن كنا لا نجد له تسمية فى البلاغة العربية القديمة. وقريب من هذا ما استخدمه الجاحظ فى تشكيل سخريته من أحمد بن عبد الوهاب الذى راسله.

٢ - استعارة لغة النصوص الثقافية

فى تشكيل الوصف الحسى الفيلسولوجى:

موضوع الرسالة:

يحدد الجاحظ فى مستهل كتاب (التدوير والتدوير)^(١٨) موضوع رسالته وغرضه من كتابتها:

«كان أحمد بن عبد الوهاب مفرط القصر ويدعى أنه مفرط الطول. وكان جمد

وعجائب صنعة لم نقف عليها.. فإن ذلك
معنى مسروق منى فى وصفك، ومأخوذ من
كتبى فى مدحك» [٨٥].

يمتلك هذا النص وظيفة «ميتاخطابية» وهى إشارته
إلى خاصية أسلوبية معتمدة فى البناء، وتتمثل فى
تضمين لغة الرسالة بدلالات ومفاهيم تنتمى إلى
حقول ثقافية مثبانية، ولا غرابة أن يحصل التضمين بين
مجالين متباينين تباين الإنسان والمعمار، كما فى النص
المذكور.

إن النص الذى يتوخى فى الظاهر إثبات قيمة المدح
الذى حظى به أحمد بن عبد الوهاب، وفى الوقت نفسه
قيمة المعانى التى ابتدعها الجاحظ، يشير فى الباطن إلى
أحد الإمكانيات الأسلوبية التى يضطلع الكاتب
باستثمارها فى رسالته والمتثلة فى «التضمين».

وقد يكون فى إطلاقنا على ما قام به الجاحظ
«التضمين» نوع من التوسع فى دلالات المصطلح. ومع
ذلك، فإن نعت وصف الجاحظ لجسد خصمه بأنه قائم
على صفة «التضمين» لا يخرج عن نطاق المفهوم
البلاغى القديم، كما جاء عند ابن أبى الأصبع المصرى
حيث قال عنه:

«وهو أن يضمن التكلم كلامه كلمة من
بيت أو من آية أو معنى مجردا من كلام
أو مثلا سائرا أو جملة مفيدة أو فقرة من
حكمة» (١٩).

إن التضمين المستخدم فى تشكيل الوصف
بالرسالة لا يقوم بالضرورة على الأخذ من نص محدد،
والمعروف أن التضمين يقتضى أن يكون النص المضمن
قابلا لتحديد مصدره أو أن يكون مشهورا أو ذا نسبة إلى
شاعر أو كاتب. هذا أصل فى التضمين يحتكم إليه فى
التمييز بين الكلام الأصلى والكلام المقتبس. ولم يخل
وصف الجاحظ من هذا اللون من التضمين، ولكن ما

الأطراف قصير الأصابع. وهو فى ذلك يدهى
السياسة والرشاقة.. وكان طويل الظهر قصير
عظم الفخذ، وهو مع قصر عظم ساقه يدهى
أنه طويل الباد رفيع العماد.. قد أعطى البسطة
فى الجسم والسعة فى العلم.. وكان ادعاؤه
لأصناف العلم على قدر جهله بها.. وكان
كثير الاعتراض.. كلف بالجادبة.. قليل
السماع غمرا وصحيفا غفلا.. يعد أسماء
الكتب ولا يفهم معانيها.. ويحدد العلماء..

فلما طال اصطبارنا حتى بلغ المجهود منا..
رأيت أن أكشف قناعه.. وأبدى صفحته
للحاضر والبادى وسكان كل ثغر وكل مصر
بأن أسأله عن مائة مسألة أهرأ فيها وأعرف
الناس مقدار جهله.. [١٨٧-١٨٨].

تقوم الرسالة على السخرية من أحمد بن
عبد الوهاب الذى ينسب إلى نفسه شكلا فيسيولوجيا لا
ينطبق عليه، وهى بذلك اتخذت من جسد هذا الرجل
موضوعها الفكاهى، إذ عمدت إلى صياغته فى لغة
نسلت إليها مفهومات ودلالات وألفاظ تنتمى فى
أصلها إلى نصوص ثقافية متنوعة، ليتحول الجسد
الموصوف إلى حدث هزلى يتوخى منه الجاحظ إثارة
الضحك، وإن كانت له أبعاد أخرى ليس المجال هنا
للخوض فيها.

التضمين التهكمى:

فى نص دال يشير الجاحظ إلى أن وصف
«الدمشقيين» لجمالية معمار مسجدهم مأخوذ من وصفه
لأحمد بن عبد الوهاب. ويستخدم فى الدلالة على هذا
الأمر لفظى «السركة» و «الأخذ» وقول الدمشقيين:

«ما تأملنا قط تأليف مسجدا، وتركيب
محرابنا وقبة مصلانا إلا أثار لنا التأمل،
واستخرج لنا التفرس غرائب حسن لم نعرفها

يقول الجاحظ:

«وما ثبت أيضا أن ظاهر عرضك مانع من إدراك حقيقة طولك قول أبي دواد الإيادي في إبله:

سمنت فاستحش أكرهها لال
نى نى ولا السنم سنم» [٥٨].

ويقول أيضا:

«ولت: لولا فضيلة العرض على الطول لما وصف الله تعالى وعز الجنة بالعرض دون الطول، حين يقول: (وجنة عرضها كعرض السماء والأرض)» [٦٠].

فتضمن الآية الكريمة في سياق هزلي هو ضرب من التهكم.

ويقول أيضا:

«فأنت يا عم حين تصلح ما أفسده الدهر وتسترجع ما أخذته الأيام، لكما قال الشاعر: عجوز ترجى أن تكون فتية وقد لحب الجنان واحدودب الظهر تدس إلى العطار سلعة أهلها ولن يصلح العطار ما أفسد الدهر» [٦٦].

فهذا تضمين يتوخى منه المقارنة الساخرة.

تلك، إذن، أمثلة للتضمين الذى يراد به التهكم، وهى حال يهيمن فيها مقوم التضمين على مقوم التهكم، ولعل نعتة بـ «التضمين التهكمي» فيه قدر من التسامح.

ب - التضمين التهكمي شبه الصريح:

فى هذا التنوع يتداخل مقوما التضمين والتهكم، بحيث لا يهيمن أحدهما على الآخر، وهو الذى تصدق

قولنا فى تلك الدلالات المضمنة التى لا نستطيع أن نقول عنها بأنها غير ملائمة للسياق الذى يحتسبها؟ أو أن حقلها الدلالى يتعارض مع السياق الجديد؟

إن المعيار الضابط لهذا الضرب من «التضمين» هو تعارض دلالاته الثقافية فى ذهن المتلقى مع السياق الذى تبنى الرسالة، وهذا التعارض كان علة فى خلق السخرية التى ترتب عليها الضحك فى أكثر من موضع.

ها هنا، إذن، يتضافر مقومان بلاغيان فى تكوين سمة أسلوبية طريفة اصطلاحنا عليها بـ «التضمين التهكمي». يتمثل المقوم الأول فى «التضمين» والثانى فى «التهكم». ولكن لماذا لم تقتصر على وصف هذا الإمكان الأسلوبى بـ «التهكم» الذى يقوم - كما رأينا - على مبدأ التناقض بين الكلام والسياق؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن للتهكم صيغا وصورا متعددة فى الاستخدام الأدبى، ولعل الصيغة التى شكل بها الجاحظ مجاز التهكم أن تمثل تنوعا جديدا لهذا الأسلوب يقتضى منا تأمله ولم لا نقول تسميته؟ لقد عمد الجاحظ فى تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى «الأخذ» و«السرقة»، أى استعارة الدلالات الثقافية التى يمتلكها المتلقى الذى يراهن عليه الجاحظ. هذا التضمين يصير مقوما جوهريا فى تكوين أسلوب التهكم، وهو من جهة أخرى لم يكن ليصير مقوما أسلوبيا لولا تعارضه مع السياق. على هذا النحو، إذن، يمكن لنا فهم الصياغة الجمالية التى أبدعها الجاحظ.

أنواع التضمين التهكمي:

أ - التضمين التهكمي الصريح:

المقصود بهذا التنوع أن يكون المضمن لا يقبل الشك فى أنه مقتبس من كلام آخر، كما أنه يتصف بتناقضه مع السياق الوارد فيه على سبيل التهكم.

فيك إذا قمت اختلاف. وعليك لهم إذا اضطجعت مسائل.. بل ما يهكم من أقاويلهم.. والراسخون في العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفادة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك.. ولعمري إن العيون لتخطي، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن، وما الاستبانة الصحيحة إلا للعقل.. ولو لم يكن فيك من الرضا والتسليم ومن القناعة والإخلاص إلا أنك ترى ما عند الله خيراً لك مما عند الناس، وأن الطول الخفى أحب إليك من الطول الظاهر، لكان في ذلك ما يقضى لك بالإنصاف [٥٩-٥٨، ٦٢].

يتشكل هذا النص بواسطة جملة من «التضمينات» أو «التلميحات» التي يختزنها المتلقى الذي يتوجه إليه النص. ومما لا ريب فيه أن المتلقى الذي تفترضه الرسالة يمثل مرتكزا من مرتكزات فهم الجمالية التي يسمي الجاحظ إلى تشكيلها، إن الضحك الذي يهدف إليه الجاحظ خلقه رهين بطبيعة التلقى الذي يتفاعل معه النص. فمجموع هذه التضمينات المستخدمة لتوليد الشعور بالتناقض بين سياقها الأصلي والسياق الجديد الذي وضعت فيه، يستدعي نمطا من التلقى دونه ينقص التأثير التهكمي الذي راهن عليه النص. ومعنى هذا القول أن ما أسميناه بـ «التضمين التهكمي» شبه الصريح، لا يؤدي وظيفته الفنية المطلوبة إلا في نطاق شروط للتلقى تحدددها الرسالة.

يقول النص المذكور بأن المرض قد غطى الطول فأصبح إدراك حقيقة الجسد، وتبين حقيقة طوله أمرا يتولاها العقل دون الحواس، فالحقيقة تستدعي التأويل، وجسد أحمد بن عبد الوهاب لا يسلم مقاييسه للناظر إلا بأعمال العقل، مثلما لا يسلم النص للقارئ المعنى إلا بالتدبر والتأمل.

عليه تسمية «التضمين التهكمي»، ونعته شبه الصريح تميزا له عن النوع الصريح، يبرره أن أمثلة هذا التنوع يساهم السياق بنصيب وافر في تعيين طبيعته التضمينية، فذلك أن الجسم بوجوده التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: «يقول الله تعالى» أو «يقول الشاعر» وما شابههما، كما لا يمكن أن يقتصر فقط على الخلفية المعرفية للمتلقى بل لابد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد «التضمين».

والنص الذي انتقيناه لتمثيل هذا التنوع يقوم على تضمين ألفاظ ودلالات ومفاهيم ذات أصل في الخطاب الكلامي، كأنه يعتمد هذه المحاكاة الأسلوبية لا ليسخر من الخطاب الكلامي، كما فعل أبو نواس في محاكاته الساخرة لأسلوب الطلل، ولكن لهذه المحاكاة وظيفة عكسية وهي السخرية من الموضوع الذي استدعى هذه المحاكاة. فإذا كان التناقض بين أسلوب الطلل وموضوع الخمر في شعر أبي نواس قد استهدف السخرية من «التضمين» نفسه، فإن التناقض بين هذا التضمين والسياق الذي استخدم فيه عند الجاحظ يثنى السخرية من الموضوع، أي من المسألة التي دعت إلى التضمين، وهذا معنى أن التهكم الذي أراده أبو نواس أكثر تعقيدا من التهكم الذي شكله الجاحظ في هذه الرسالة؛ فالتضمين كان هناك هدفاً، أما هنا فهو وسيلة. ولعل هذا يمثل أحد الفروق التي يمكن ملاحظتها بين نوعين من الخطاب؛ أحدهما يعتمد التكنيف والتعقيد في بناء جماليته وهو الشعر، والآخر يعتمد الوضوح والتأثير المباشر كما هو حال النثر.

يقول الجاحظ:

«... وما على أن يراني الناس عريضا وأكون في حكمهم غليظا وأنا عند الله تعالى طويل جميل، وفي الحقيقة مقدود رشيق. وقد علموا - حفظك الله - أن لك مع طول الباد راكبا طول الظهر جالسا، ولكن بينهم

فأى قد أردأ، وأى نظام أفسد من عرض
مجاوز للقدرة، أو طول مجاوز للقصد. ومضى
بضرب العرض بسهمه على قدر حقه، وبأعد
الطول من نصيبه على مثل وزنه، خرج
الجسم من التقدير، وجاوز التعديل. فإذا
خرج من التقدير تفسد... [٥٧-٦٠].

ويقول أيضا:

«ولربما رأيت الرجل حسنا جميلا وحلوا
مليحا وعتيقا رشيقا وفخما نبهلا ثم لا يكون
موزون الأعضاء ولا معتدل الأجزاء.

وقد تكون أيضا الأقدار متساوية غير متقاربة
ولا متفاوتة ويكون قصدا، ومقدارا عدلا، وإن
كانت هناك دقائق خفية لا يراها الغبي،
ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذكي.

فأما الوزن المتحقق والتعديل الصحيح
والتركيب الذى لا يفضحه التفرس، ولا
يحصره التعنت.. فهو الذى خصصت به دون
الأنام، ودام لك على الأيام» [٨٣].

ينطوى هذان النصان على مفهومين جماليين
نهض عليهما التفكير البلاغى القديم: مفهوم الاعتدال
ومفهوم الغموض.

ليس الاعتدال الذى انتصر له الجاحظ سوى
مفهوم بلاغى ونقدى أو مفهوم شامل ذو بعد فكرى
وسياسى واجتماعى ودينى. فلنتذكر أن الجاحظ معتزلى
وأن مبدأ المنزلة بين المنزلتين كان ركنا من أركان فلسفة
الاعتزال الكلامى، ولا بأس أن نرجع هنا إلى الجاحظ
نفسه. فى كتاب (البیان والتبيين) يقول:

«وإنما وقع النهى على كل شئ جاوز المقدار
ووقع اسم النهى على كل شئ قصر عن
المقدار. فالنمى مذموم والخطل مذموم. ودين
الله تبارك وتعالى بين المقصر والغالى».

إن تأويل الجسد يوقف الناظر على الحقيقة
المشوخة، وهى أن قامة هذا الرجل مديدة طويلة، وأن
الذى حجب الحقيقة عن الرؤية الحسية هو أن استفاضة
العرض واتساع الحاصرة قد قلصا الطول والارتفاع،
ليصبح الجسد حقيقة خفية تدرك بالتأويل. على هذا
النحو، يتحول الجسد فى الرسالة إلى قضية خلافية
يتوسل فيها بلغة الخطاب الكلامى ومفاهيمه (مفهوم
المعرفة العقلية والحسية وتنوعاته: الله/ الناس، والحقيقة/
المنظر).

إن الجاحظ يستثمر المفاهيم الثقافية فى تصوير
مشكلة طول أحمد بن عبد الوهاب وعرضه، تلك
المشكلة التى قام حولها الخلاف، ولعلها ليست فى
العمق سوى نظير أدبى جمالى لروح الجدل الذى ميز
عصر الجاحظ.

ج - التضمين التهكمى الخفى،

فى هذا التنوع يدق التضمين ويلطف إلى درجة
الخفاء كأن لا تضمين هناك، فلا وجود لألفاظ أو
دلالات أو مفاهيم شاع انتسابها إلى مصدر معين كما
هو حال التنوع شبه الصريح. ومع ذلك، يشعر المتلقى
الذى يتوجه إليه الجاحظ بأن الوصف الذى بدا حقيقيا
ومندهما فى السياق لم يبرأ من خاصية «التضمين». فإذا
تأملنا نصوص هذا التنوع فإننا سننتهى إلى أن اللغة قد
أشبعت بمفاهيم ثقافية، ولكن هذه النتيجة لن يحسم
فيها سوى السياق الذى وردت فيه.

يقول الجاحظ:

«وقد سمعنا من يذم الطوال كما سمعنا من
يزرى على القصار، ولم نسمع أحدا ذم
مربوعا ولا أزرى عليه، ولا وقف عنده ولا
شك فيه، ومن يذمه إلا من ذم الاعتدال،
ومن يزرى عليه إلا من أزرى على الاقتصاد،
ومن ينصب للصواب الظاهر إلا المعاند.. وبعد

وقوله أيضا:

«وذكرهم الكلام الموزون وبمدحون به،
وبفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من
التعديل» (٢٠).

هذا الشواشج بين لغة الوصف والمفاهيم ذات
الأصل في النصوص الثقافية، يلاحظ في النص الثاني
المشار إليه، حيث يصير الجسد أشبه بقضية تتطلب التدبر
أو أشبه بكلام بلوغ يستدعي التأمل. وعلى نحو ما كان
الاعتدال مبدأ فكرها وجمالها في تصور القدامى، فقد
كان النموذج والخفاء وما يستدعيانه من إعمال للعقل
مبدأ جمالها أيضا في تصورهم، بل إن الجاحظ نفسه
الذي نصر الاعتدال لم يستحسنه في بعض الفنون مثل
النادرة والشعر والغناء. يقول في (البيان والتبيين):

«إنما الكرب الذي يختم على القلوب،
ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة التي لا هي
حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط،
والغناء الوسط، وإنما الشأن في الحار جدا
والبارد جدا».

وكان محمد بن عباد بن كاسب يقول:

«والله لفلان أثقل من مغن وسط. وأبغض
من ظريف وسط» (٢١).

فهل كانت الرسالة التي صاغها الجاحظ خاضعة
لهذا الشرط؟

على هذا النحو، تتسلل المفاهيم الثقافية والفكرية
إلى لغة الرسالة، بضرب من التضمين الخفي الذي
يملك السياق في تحديده كل شيء. ولا نقصد بطبيعة
الحال بالسياق هنا موضوع الرسالة، أي الخلاف القائم
بين الجاحظ وخصمه حول حقيقة شكله الفسيولوجي،
فالموضوع هنا قد يكون لصالح القول بانتفاء التضمين
مادامت الدلالات التي يستخدمها النص تجرى على جهة
الحقيقة، أليس الاعتدال مقياسا ماديا قبل أن يكون
مفهوما فكريا؟

لا أريد بالسياق سوى نمط الأسلوب الذي يخضع
له الكاتب في رسالته، وقد اتضح أن أسلوب النص
تهكمي ساخر، وفي هذا ما يضمن القول بأن الكاتب
قد أحال مسألة الطول والعرض إلى قضية فكرية إمعانا في
تعميق سخرته من خصمه.

الهوامش:

- ١ - النعالي، بهجة الدهر، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ج ١، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، (ص ٢٥).
- ٢ - مرضت ألفت الروي في كتابها الموقف من النص في ثرائها النقدي لتحليل الأسباب التي حالت دون تبلور موقف نقدي إيجابي لفائدة هذا النوع من التعبير الأدبي.
- ٣ - ابن عبد الغفور الكلاهي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق: رضوان الداية، دار الثقافة، لبنان، (ص ٩٥).
- ٤ - استعمل شلومسكي هذا المفهوم لياسا على المفهوم اللساني الفوليدى «الكلمة اللغوية»، انظر دراسته، «الأجناس الأدبية: المنشورة في كتاب: Theories littéraires, Problèmes et perspectives, Problèmes Universitaires de France 1989.
- ٥ - نفسه.
- ٦ - أبو إسحاق الصائغ، رسالة في الفرق بين المعرسل والظاهر، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الهدلق، منشورة ضمن أعمال ندوة أيامها النادي الثقافي بجدة، (١٩٨٦). حول قراءة التراث النقدي.
- ٧ - انظر في هذا الشأن، المقال السابق لابن الأثير، ج ١، تحقيق: أحمد الحرفى ودوى طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ٨ - من المؤلفات التي سمت إلى وصف بلاغة النثر كتاب حسن العرسل إلى صناعة العرسل لشهاب الدين محمود الحلبي (٧٢٥ هـ). دار الرشيد للنشر، العراق. تحقيق: أكرم عثمان يوسف، وهو كتاب تملسني حدد له صاحبه جميع مقومات البلاغة التي تجدها في مؤلفات البديع، دون أية إضافة حقيقية. ويخلص قارئ الكتاب إلى أن بلاغة النثر لا تختلف عن بلاغة الشعر إلا في بعض المقومات الجزئية التي لا ترد في الشعر أو العكس.
- ٩ - أبو حيان الفرجاني، المقابسات، تحقيق: علي شلق، دار المدى، ١٩٨٦، (ص ١٥٣).

- ١٠- عرض محمد الناي لهذه الترميمات في القصيدة العباسية، انظر مقالته،
تداعيل القدي والعمري والشكالية الخطاب القدي الصامت، القصيدة العباسية نموذجاً لدراسات (سال)، العدد ٥، ١٩٩١، المغرب.
- ١١- أبو عثمان بن بحر الجاحظ رسائل الجاحظ، ج ٣ و ٤، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة. وأسأير من الآن فصاعداً إلى النصوص المقبسة من
الرسالة مملوكة بأرقام صفحاتها بالكتاب.
- ١٢- اجبر الحلبي في كتابه المشار إليه أن خصائص الكتابة تتمثل في: الاقتباس والاستفهام والحل.
- ١٣- يلاحظ أن الاسطراد في تحقيقات البلاغيين لم يكن نابعا من بنية النص. فقد استعملوا جملة من الاسطرادات الجزية ذات الطابع العمري.
- ١٤- عبد الفلاح كيليطو، الأدب والفراغة، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى، (ص: ٦٩).
- ١٥- يحيى بن حمزة العلوي الطراز ج ٣، (ص: ١٦٢).
- ١٦- ابن أبي الأصم المصري، تحرير التحرير، تحقيق: حنن محمد شرف، المجلس الأعلى للعلوم الإسلامية، (ص: ٥٦٨).
- ١٧- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، (ص: ٢٧٢ - ٢٧٣).
- ١٨- هذا النص لم يلقه عبد السلام هارون في نص الرسالة الذي قام بتحقيقه.
- ١٩- تحرير التحرير، (ص: ١٤٠).
- ٢٠- أبو عثمان الجاحظ البيان والبيان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ج ١ (ص: ٢٠٢) و (ص: ٢٢٧).
- ٢١- نفسه (ص: ١٤٥). وانظر أيضا: المقام الخطابي والمقام العمري في البلاغة العربية، دراسات (سال)، العدد ٥، ١٩٩١، المغرب، (ص: ١٣١)، حيث أشار محمد
العمري إلى هذه الفكرة ونهها إليها غير أنه انصرف على ذكر الشعر والدناء ولم يلفت إلى النادرة الواردة في نص الجاحظ، فهل هو استثناء لأجناس النثر؟



تحول الرسالة وبزوغ شكل قصصى فى رسالة الغفران

ألفت كمال الروبى*



التمثيل القصصى، وهو أمر أثار انتباه بعض الدارسين المحدثين منذ زمن بعيد^(٣)، كما اشتملت بعض رسائل أبى إسحاق الصائى على نوع آخر من الوصف القصصى^(٤).

وقد احتلت الكتابة النثرية عند أبى العلاء المعرى موقعاً بارزاً. وبرغم انصراف معظم كتاباته إلى البحث فى المسائل اللغوية؛ بحيث انصرف معنى الرسالة إلى معنى علمى^(٥)، فإنه كان متحياً للنوع القصصى فى عدد من أعماله مثل رسالة (الصاهل والشاحج) التى اعتمد فيها على قالب القصصى الحوارى؛ حيث يدور حوار طويل بين مجموعة من الحيوانات يشغلها هم إنسانى يتعلق بفترة تاريخية حرجية كانت تجتازها مدينة حلب أيام حكم الفاطميين^(٦)، واتحاذة إلى قالب القصصى ذى الطبيعة الحوارية التصويرية له مظهر آخر يبدو فى كتابه المفقود (القائف) الذى قيل إنه يحتذى فيه طريقة (كليلة ودمنة)^(٧). غير أن ما وصلنا من نصوص هذا الكتاب المفقود يكشف عن فارق كبير بينهما فى المعالجة القصصية.

انقسمت الكتابة النثرية فى العصور الوسطى العربية الإسلامية إلى قسمين كبيرين؛ كتابة رسمية يقوم بها الكتاب الرسميون الموظفون (كتاب الدواوين)^(٨)، وكتابة نثرية أدبية اضطلع بها الكتاب الأدباء. وبالرغم من تنوع الكتابة النثرية الأدبية التى اتخذت مسارات قصصية متعددة الأشكال منذ وقت مبكر، فقد كان للرسائل غير الرسمية ذبوع وانتشار، حتى إن بعض كتاب المقامات مثل بديع الزمان الهمداني مارس ذلك النوع من الكتابة^(٩). كما استخدم مصطلح «رسالة» ليطلق على بعض الرسائل ذات الشكل القصصى مثل (رسالة التوايع والزوايع) لابن شهيد الأندلسى، و(رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى. وما يشير الانقباه وجود نوع من التلازم بين الرسالة والنوع القصصى - منذ وقت مبكر - قبل ظهور رسالتى (التوايع) و (الغفران) فى القرن الخامس الهجرى؛ حيث اشتملت بعض رسائل بديع الزمان الهمداني على نوع من

* أستاذ البلاغة المساعد، قسم اللغة العربية بآداب القاهرة.

وهو سائق في مجاز الشعر، وقائله غير ممنوع من النظم والنثر، ولكنه وضعه غير موضعه ومخاطب به غير مستحقه، وما يستحق زمان ساعده بلقاء سيف الدولة أن يطلق على أهله الذم. وكيف وهو القائل:

أسير إلى إقطاعه في ثيابه

على طرفه من داره بحسامه

وقد كان من حقه أن يجعلهم في خفارتهم، إذ كانوا منسوبين إليه محسوبين عليه، ولا يجب أن يشكو عاقلاً ناطقاً إلى غير عاقل ولا ناطق، إذ الزمان حركات الفلك، إلا أن يكون ممن يعتقد أن الأفلاك تعقل وتعلم وتفهم، وتدرى بمواقع أفعالها، بقصود وإرادات، ويحمل هذا الاعتقاد على أن يقرب لها القربان ويدخن الدخن، فيكون مناقضاً لقوله:

فتبا لدين عبيد النجو

م ومن يدعى أنها تعقل

أو يكون كما قال الله تعالى في كتابه الكريم: «مذهبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، وبوشك أن يكون هذه صفته» (٩).

لم يقف ابن القارح عند حدود اللغة في اعتقاده المتنبي، بل جاوز ذلك بربط استخدام صيغة «أهمل» منسوبة إلى الزمان بالتشكيك في اعتقاده، ولم يكتف بهذا القدر - بعد ذلك - لأنه يدعم هذه التهمة بتهمة أخرى تتعلق بادعائه النبوة؛ ليضمه أخيراً إلى قائمة المهتممين بالسلاخ بالدين وإثارة الفتك في نفوس المسلمين باستمذاهم القدر في نبوة النبيين على حد قوله (١٠). ويمكن لأي قارئ لرسالة ابن القارح أن يستنتج بيسر أن الرجل كان معنياً بتصنيف الشعراء وفق معتقداتهم، وأن من هاجمهم أخلاقياً وعقائدياً من

وإذا كان إلحاح أبي العلاء المعري على الانتحاء للشكل القصصي ومحاولة احتذائه، يكشف عن وعي ما بالنوع القصصي - وهو وعي بدا أكثر وضوحاً في (رسالة الغفران) - فإن تساؤلات ملحّة عن سبب هذا الانتحاء من قبل شاعر كبير - مثله - وحجم هذا الوعي القصصي لديه تظل مفتوحة. ولعل قراءة لنص (رسالة الغفران) يمكن أن تهيئ إلى الإجابة عن مثل هذه التساؤلات.

لكن إذا كنا بصدد البحث عن الوعي بالنوع القصصي لدى أبي العلاء، والبحث عن الكيفية التي تشكل بها النوع القصصي في (رسالة الغفران)، فإنه من الخطأ - منهجياً - أن ننزل رسالة ابن القارح على ابن منصور الحلبي عن (رسالة الغفران)؛ ذلك أن وعي شاعرنا بالنوع القصصي في (الغفران) مرتبط بموضوعها ومضمونها معاً، وهذان الأخيران مرتبطان أشد الارتباط برسالة ابن القارح. فالملطلع على رسالة ابن القارح - وهو أديب ومعلم حلبي معاصر لأبي العلاء - يرى أنها تمثل وجهة النظر المحافظة فيها وفكرها، لما تتضمنه من نقد للصياغة اللغوية لدى بعض الشعراء المجددين، مثل المتنبي، وما تحتويه من إثارة الحديث عن معتقدات بعض الشعراء البارزين بفرض اتهامهم بالزندقة والإلحاد، مثل بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس والمتنبي وغيرهم، فضلاً عن وقوفه وقفة طويلة عند بعض الصوفية ومعتقداتهم ورميهم بالإلحاد، مثل إشارته إلى الحلاج وذكره بعض الروايات التي رويت عن جنونه وحمقه وادعائه (٨). ومن المثير أنه حين ينتقد المتنبي بسبب استخدامه صيغة التصغير بحيله إلى مسألة اعتقادية، لينتهي الأمر إلى اتهام المتنبي في عقيدته، يقول ابن القارح في رسالته إلى أبي العلاء:

«قال المتنبي»

أذم إلى هذا الزمان أهمله

صغروهم تصغير تخفیر غیر تکبیر، وتقلیل غیر تكثير، فنفت مصدوراً، وأظهر ضميراً مستورا.

معالجة هذا الموضوع من منظور عقلاني يسمى إلى إثارة التساؤل من جديد حول الجنة والنار ورحمة الله وسعته، كما يسمى إلى إثارة التساؤل حول تصور المسلمين - من مدعى المعرفة والعلم - عن الجنة والنار. وبعبارة أكثر وضوحاً، جاء طرح أبي العلاء محاولة لإعادة النظر في تصورات الناس فيمن أحق بالجنة ومن أحق بالنار، وتحسيد ما يدور في خلد الناس عن طبيعة النعيم في الجنة وكيفية التمتع به، وهل سيقصر هذا النعيم على الإنسان دون غيره من الكائنات.

ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أن أبا العلاء كان يهدف - في هذا الجزء القصصى - إلى إذكاء عقل من يخاطبه من خلال الإثارة العقلية المثربة (أو المتوقفة) على توزيع الشخصيات القصصية في العمل (وهو الشعراء العرب القدماء) بين الجنة والنار، والمثربة أيضاً على الطريقة التي تسلك بها هذه الشخصيات في الدار الآخرة. وانحياز أبي العلاء للعقل ليس في حاجة إلى التنويه، وهو صاحب القول الشهير:

كذب الظن لا إمام سوى العرف

ل مشيراً في صبحه والمساء

كما أن القسم الثاني من (رسالة الغفران) - غير القصصى - وهو القسم الذى خصصه للرد على رسالة ابن القارح يكشف بوضوح عن عقلانية أبي العلاء، حيث يعرض لآرائه المباشرة في كثير من القضايا التى أثارها رسالة ابن القارح، وهذه الآراء لها أهميتها لأنها تكمل جوانب مهمة من رؤية أبي العلاء المسكوت عنها في القسم القصصى.

ونفصيلاً لذلك، أننا نجد أبا العلاء يعلن آرائه في سياق الرد على ابن القارح فيما يخص الاتهامات الموجهة إلى المتنبي، فيعرض ذلك بشكل موضوعي مبيناً أن استخدام المتنبي لصيغة التصغير في قوله «أذم إلى هذا الزمان أهله» سمة خاصة من سمات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك بشواهد من شعره، ثم يصحح معلومة

الشعراء، مثل أبي نواس وأبى تمام وبشار، يمثلون الاتجاه التجديدى في تاريخ الشعر العربى القديم، وأنه كان معنياً برصد زعامات بعض الحركات الثورية والفكرية لإدانتهم من هذا المنظور المحافظ المتشدد نفسه الذى يسمى إلى فرض وصايته على عقول الناس، ويسارع إلى توجيه الاتهام دون تفهم.

لكن إذا كانت رسالة ابن القارح قد حملت بين طياتها موقف كاتبها، فإنها فى الوقت نفسه تشير - بشكل غير مباشر - إلى الظروف الاجتماعية القلقة، التى عاشها المجتمع الإسلامى منذ قيام الدولة العباسية؛ حيث شهد المجتمع العربى آنذاك تطوراً اقتصادياً ملحوظاً ترتب عليه وجود تفاوت كبير بين الطبقات الثرية من الملاك الزراعيين والتجار وبين عامة الناس من العبيد والعمال الزراعيين وأصحاب الحرف والشارط والعيارين، لا سيما أن طبقة العامة اتسعت اتساعاً كبيراً بعد تطور المدن فى تلك الحقبة التاريخية. وقد أدى هذا إلى اندلاع الحركات الاجتماعية الثورية - مثل ثورة الزنج وحركة القرامطة... إلخ - من قبل هؤلاء المضطهدين الذين كانوا يسمون إلى تغيير أوضاعهم وتحقيق العدالة الاجتماعية^(١١). وبرغم ما حققته بعض هذه الثورات من نجاح استمر بعض الوقت، فإنها باءت بالفشل فى تحقيق مساعيها.

وفى تصورى أن رسالة ابن القارح وما تحمله من موقف كاتبها كان حافزاً أساسياً للنقص داخل (رسالة الغفران)؛ ذلك أن الشكل القصصى الذى يحتويه الجزء الأول من الرسالة لم يكن مقصوداً لذاته، بل فجرته فكرة اعتقادية أثارها رسالة ابن القارح، وهى فكرة ذات صلة وطيدة بتكفير بعض الشعراء والمفكرين ورميهم بالزندقة والإلحاد. لقد طرح أبو العلاء المعرى فى (رسالة الغفران) فكرة الجنة والنار موضوعاً جديداً فى الأدب العربى القديم من خلال رحلة سماوية علوية، يقوم بها أحد الأدياء ويلتقى بسكان الجنة وسكان النار. وقد تمت

إذ توفي ٤٤٩هـ) بداية هذا الانحسار الذي واكبته هزيمة كبرى للعقل، حين بدأت السلطة السياسية تتدخل رسمياً لفض الصراع المذهبي على حساب العقل، إذ أصدر الخليفة القادر في عام ٤٠٨ هـ كتاباً ضد المعتزلة يأمرهم فيه بترك الكلام والتدريس والمناظرة في الاعتزال، وأنذرهم - إن خالفوا أمره - بحلول النكال والعقوبة، كما أصدر في بغداد كتاباً آخر سمي (الاعتقاد القادري) عام ٤٣٣هـ، وقرئ في الدواوين، وأعلن أن هذا هو اعتقاد المسلمين ومن خالفه فقد فسق وكفر (١٥). وكان هذا كما يشير آدم متر أول اعتقاد رسمي يعلنه الخليفة من شأنه أن يضع نهاية تطور علم الكلام (١٦).

والقراءة الأولية لنص ابن القارح والمعري تكشف أنهما نصان متعارضان، فكل منهما يحمل وجهة نظر مناقضة للأخرى، فـ (رسالة الغفران) تمثل وجهة النظر العقلانية في حين تمثل الأخرى وجهة النظر النقلية المقابلة. ومن الضروري، في هذا السياق، ألا انفصل بين عقلانية أبي العلاء وحملته على التكسب بالشعر؛ ذلك أن الحملة الشديدة التي شنّها على التكسب بالشعر ينبغي ألا تفهم على أنها مجرد موقف أخلاقي، وإنما هي حملة واعية من شاعر مفكر يرفض أن يكون الفن الشعري مستوعباً لحساب طبقة الحكام الذين كانوا يحرصون - في ذلك الوقت - على استيعاب أشكال الوعي والفكر كافة لحساب مصالحهم الخاصة. وقد اتخذ المعري هذا الموقف في وقت مبكر من حياته، فهو يشير إلى ذلك في مقدمة (سقط الزند)؛

«ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طلباً للشواب، وإنما كان ذلك على معنى الرهاضة وامتحان السوس. فالحمد لله الذي ستر بغفة من قوام العيش، وورق شعبة من القناعة أوفت بي على جزيل الوفرة» (١٧).

مغلوبة لابن القارح، وهي أن هذه القصيدة لم يقلها المتنبي في مدح سيف الدولة وإنما في مدح إحدى الشخصيات البارزة التي كان يعرفها قبل سيف الدولة. كما يقف من الروايات التي تروى حول ادعائه النبوة موقف التشكك، وي طرح مبدأ «الفصل بين ما يقوله اللسان وما يعتقد الإنسان»، ويحيل شكوى المتنبي أهل الزمان لاتباعه سنن الأقدمين والتقاليد الشعرية المتوارثة، ويورد شواهد تؤكد ذلك عند الشعراء السابقين عليه دون أن يعبدوا الأفعلاك ويتقربوا إليها بالقرايين، ودون أن يتهموا في عقيدتهم (١٢). وفي الوقت نفسه، نجد أبا العلاء يمدى تعاطفه مع العلاج، حين يكذب - في وضوح - ما روى من أخبار، مبرزاً مكانته وقيمته بالنسبة إلى الصوفية، ملمحاً إلى جهل الناس المسؤول عن ترويح الأكاذيب (١٣).

إن عقلانية أبي العلاء التي تكشف عنها إثارته موضوع الجنة والنار والشواب والعقاب في الأخرى، عبر هذه الرحلة الخيالية، تصله بالتيار العقلاني في تراثنا الفكري والفلسفي، ويمكن القول إنها تصله بالفكر الاعتزالي القائم على الإعلاء من شأن العقل وتجيده وهو تيار مقابل للتوجه النقلى النصي الذي كان يفرض هيمنته باستمرار. ورغم أن التيار العقلاني - في تراثنا الفكري والفلسفي - قد نجح في فرض وجوده أحياناً، فإنه ما كان ليتاح له هذا الوجود أصلاً لولا انفتاح البنية الاجتماعية بعد قيام الخلافة العباسية؛ حيث كان المجتمع العربي الإسلامي يتجه نحو إقامة علاقات إنتاجية جديدة مع وجود طبقة وسطى، أغلبها من العلماء والمفكرين والأدباء الذين كان لهم دور كبير في تأسيس الحضارة العربية الإسلامية (١٤)؛ ذلك أن المد البورجوازي الذي كان يشهده المجتمع العربي في القرنين الثالث والرابع الهجريين هو الذي هيا لهذه العقلانية الظهور. وعندما بدأ هذا المد في الانحسار، لم يحسم الصراع بين النقل والعقل لحساب العقل. وقد شهد القرن الخامس الهجري (الذي عاش فيه أبو العلاء حوالي خمسين عاماً؛

ينجح بعضهم في ذات الزّمين، ثم لا تلبث أن تزل قدمه، ويتفري بالقدر أدمه... وإذا كان الأدب على عهد بنى أمية يقصد أهله بالجسوة، فكيف يسلمون من بأس، عند ملكة بنى العباس؟ وإذا أصابهم الهن في عدان الرشيد فكيف يطمع لهم بالحظ المشيد؟... ومن بنى أن يتكسب بهذا الفن، فقد أودع شرابه في شن، غير ثقة على الوديعه، بل هي منه في صاحب خديعة... (٢٠٠).

ووعى أبى العلاء بمشكلة ارتباط الشعر بالارتزاق يبدأ من إدراكه وضع الشعر والشعراء في عصره؛ حيث بدأ الشعر يفقد مكانته «الرفيعة» التي كان يحتلها قديماً، وكان الهجوم على التكسب به مظهرًا من مظاهر التقليل به، كما كان رفض هذه العلاقة (بين الشعر والتكسب) قد أخذ شكلاً جماعياً من نقاد هذا العصر - القرن الخامس الهجري - والمهتمين به، وقد عبر هؤلاء النقاد عن قلقهم إزاء الحال التي وصل إليها بسبب تحولهم إلى وسيلة للارتزاق (٢١). ولعل أقرب شاهد على حال الشعر في هذا العصر هو على بن منصور الحلبي نفسه (ابن القارح)؛ فهو نموذج من أدهاء ذلك العصر الذين تحول الشعر على أيديهم إلى سلعة رخيصة. وليس أدل على ذلك مما يحكيه ابن القارح عن نفسه:

«كنت أؤدب ولدى الحسين بن جوهر القائد بمصر، وكانا مختصين بالحاكم وأنسين به، فعملت قصيدة وسألت المسمى منهما جعفرًا - وكان من أحسن الناس وجهًا ويقال: إن الحاكم كان يميل إليه - أن يوصلها ففعل وعرضها عليه فقال: من هذا؟ فقال: مؤدبي. قال: يعطى ألف دينار. وافق أن المصروف باين مقشر الطبيب كان حاضراً، فقال: لا تشقلوا على خزانة أمير المؤمنين يكفيه النصف فأعطيت خمسمائة دينار، وحددني

وغنى عن الذكر أن أبى العلاء يحرص على تنبيه القارئ لأول ديوان له، أنه ما كتب قصائد المديح التي يحتويها هذا الديوان بقصد الارتزاق والتكسب وإنما على سجل الصدرى والمروان. وفي أكثر من موضع في (رسالة الغفران) يعرض رأيه بشكل نهكمي ساخر، فعندما يقدم بطل الغفران نفسه لإبليس بقوله: «أنا فلان ابن فلان من أهل حلب كانت صناعتى الأدب، أتقرب به إلى الملوك». يرد عليه: «إبليس، بس الصناعة! إنها تهب غفة من العيش لا يتسع بها الميال وإنما لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك!» (١٨). ويتكرر الوضع نفسه في حوار بين الصاهل والشاحج، حيث يرد الصاهل بقوله:

«وإنما ادعيت أنك تتحمل إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء - أعز الله نصره - بيتين أو ثلاثة، فلو أنك نظمتهما بدر ما وقعا من إرادتك بقدر. والشاعر قد ينظم الكلمة بعد الكلمة، فيطيل فيها ويبيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل» (١٩).

بنى أبو العلاء على حرفة الأدب، ويحمل على من يحاول التكسب به والتقرب إلى الملوك والرؤساء، ويحذرهم في الوقت نفسه لأنهم لن يحصلوا على ما يطمحون إليه، وربما لا يسلمون من غدر بعضهم. وتحذيره نابع من وعى بتاريخ علاقة الشعراء - والأدباء عمومًا - بالحكام، التي تنتهى غالباً بالخسارة والفن. وقد عبر أبو العلاء عن ذلك في بيان صريح مباشر ومحدد في القسم الثانى من (رسالة الغفران). يقول أبو العلاء في رده على ابن القارح:

«ولم يزل أهل الأدب يشكون الفسر في كل جيل، ويخصون من المعجائب بسجل سجل، وهو يعرف الحكاية أن (مسلمة بن عبد الملك) أوصى لأهل الأدب بجزء من ماله، وقال: إنهم أهل صناعة مجسوة. وأحسب أنهم والحرفة خلقتا توأمين، وإنما

«ولست أسألك ما سألت الصاهل من حمل
الشعر. لأنى لم أر بركة فى ذكره؛ أدانى إلى
طول مناقضة وأوقع بينى وبين الفاحشة حتى
وشت بينى إليك فصنعت بينى ما تراه. ومع هذا
فإنى كرهت أن أتصور بصور أهل النظم
المتكسبين الذين لم يشرك سؤال الناس فى
وجوههم قطرة من الحياة، ولا طول الطمع
فى نفوسهم أنفة من قبح الأفعال. فعدلت
عن ذلك إلى تخمليك أخباراً مستطرفة لها
فى السمع ظاهر ولها فى المعنى باطن،
أنحو بها مانحاه ابن دريد فى كتاب الملاحن
وابن فارس الرازى فى فنى فقه العرب» (٢٢).

قد لا نغالى حين نقول إن وعياً بالنوع القصصى
يكمن وراء قول المعرى:

«فعدلت عن ذلك إلى تخمليك أخباراً مستطرفة»،
وأن هذا الوعى هو الذى جعله يستخدم القالب القصصى
فى (رسالة الصاهل والشاحج)، لتمكن من الإدلاء برأيه
من خلال وجهات النظر المختلفة المعبر عنها بواسطة
الشخص الحيوانية [الصاهل (الفرس)، الشاحج
(البغل)، أبو أيوب (الجمال) الفاحشة (الحمامة) ...
إلخ]، ويتخلل هذا الحوار مجموعة ضخمة من الأخبار
ذات الطابع القصصى والأسطورى المستمدة من التراث
العربى القديم السابق على عصره.

- ٢ -

إن المغامرة العقلية التى قام بها أبو العلاء، عبر
رحلة خيالية للأخرة بين الجنة والنار، كان لابد أن
توازها مغامرة أخرى شكلية يجاوز فيها وضعته بوصفه
شاعراً، فينحى القالب الشعرى ليختار الشكل القصصى
من خلال الرسالة؛ حيث بدت الرسالة شكلاً مناسباً
لاستيعاب السرد الذى لم يكن الشعر قادراً على الإيفاء
به. وقد أعطى السرد النثرى - عبر الرسالة - لأبى العلاء

ابن جوهراً بالحديث. وكانت القصيدة على
وزن منهوكة أبى نواس. أقول فيها:

إن الزمان قد نضر
بالحاكم الملك الأغمر
من عزه على الفرر
بمضى كما بمضى القدر
فى سرعة الطرف نظر
أو السحاب المنهمر
بأدر إنفاق البدر

بدر إذا لاح بهـ (٢٢).

إن ما يرويه ابن القارح عن نفسه يظهر فى جلاء الحال
المزربة التى وصل إليها الشعر، ومن هنا نفهم لماذا تحامل
أبو العلاء على المتكسبين بالشعر وسخر منهم، ولماذا كان
يلج على ذلك. لقد كان أبو العلاء واعياً بالأزمة التى
يعانى منها الشعر فى عصره على أبهى أنصاف الشعراء
من الرواة والحفظة مثل ابن القارح. ووضع ابن القارح
بين أدباء عصره أمر لم يكن خافياً على معاصره، إذ
يذكر بعض معاصره أنه كان «راية للأخبار وحافظاً
لقطعة كبيرة من اللغة والأشعار... وأن شعره كان يجرى
مجرى شعر المعلمين قليل الحلاوة خالياً من
الطلاوة» (٢٣).

ليس هنا شك فى أن الشعر كان يعانى أزمة فى
عصر أبى العلاء، وربما أسهم فى تعميق هذه الأزمة
بداية تحول الذوق العام وانشغاله منذ القرن الرابع الهجرى
بأشكال أدبية جديدة تدخل كلها تحت النوع القصصى.

ويمكن لى أن أزعج أن وعى أبى العلاء بأزمة
الشعر فى عصره ووعى بالنوع القصصى فى الوقت نفسه
حفزاه إلى إعلان القطيعة بينه وبين الشعر ليختار طريق
القص. ويمكن أن نقف على ذلك فى رسالته (الصاهل
والشاحج) فى سياق الهجوم على التكسب بالشعر. يقول
الشاحج موجهاً حديثه إلى الجمل (أبى أيوب):

وإذا كان نص (الغفران) القصصى ثم احتواؤه داخل (الرسالة) ، فإن التساؤل عن كيفية الانتقال من شكل الرسالة إلى الشكل القصصى ، ثم عن طبيعة هذا الشكل القصصى ، يبدو أمراً طبيعياً .

يقوم الجزء القصصى من (رسالة الغفران) على أربع انتقالات هى على التوالى : الرحلة إلى الجنة ، فى الطريق إلى النار (بين الجنة والنار أو أطراف الجنة) ، الرحلة إلى النار ، عودة إلى الجنة . ويسبق هذه الانتقالات افتتاحية تتضمن تمهيداً لها . فى هذه الافتتاحية يبدأ المرسل (وهو الراوى فى الوقت نفسه) الحديث عن نفسه مستمداً شغل القارئ (القارئ هنا ليس هو القارئ الحقيقى - ابن القارح - ، ذلك أن الخطاب مفتوح لأى قارئ ، حيث يتحول المرسل إليه إلى شخصية قصصية) بلعبة لغوية تعتمد على استغلال خاصية اشتراك المعنى فى بعض الألفاظ ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن المرسل إليه بضمير الغائب . يقول أبو العلاء فى بداية الرسالة :

« قد علم الجبر الذى نسب إليه جبرئيل ... أن فى مسكنى حماطة ، ما كانت قط أفانية ، ولا الناكزة بها مقيمة تثمر من مودة مولاي الشيخ الجليل ... ما لوحملته العالمة من الشجر ، لدنت إلى الأرض غصونها ، وأذبل من تلك الثمرة مصونها وإن الحماطة التى فى مقرى لتجد من الشوق حماطة ... وإن فى طمرى لحضبا وكل بأذاتى ... بضمير من محبة مولاي الشيخ الجليل ... مالا تضميره للولد أم » (٢٩) .

يريد المعرى أن يعبر عن شوقه إلى الشيخ الجليل ، فيمثل لقلبه بشجرة يابسة - لكن برغم يبسها فإن الحيات لا تقيم فيها - لا تثمر إلا من مودته التى تحملها إلى شجرة مورقة تتدلى أغصانها ، حتى تصبح ثمارها ملامسة للأرض . إن قلبه ليحترق شوقاً إليه وإنه ليتحمل بسبب هذا الشوق ألماً وأذى ، كما أنه يضمّر له من المحبة مالا تضمّر أم لوليدها سواء أكانت من ذات السموم أم لا .

إمكاناً رحباً للخيال ، رغم أن عالم القصص عنده يقتصر على فئة الأدهاء من الشعراء واللغويين والرواة .

وحين أقدم - أبو العلاء - على اختيار هذا الشكل ، كان واعياً بأنه مقدم على تأسيس خطاب أدبى جديد مدابر للرسالة بمعناها التقليدى . ومن هنا ، فصل بين قسمى الرسالة : القسم القصصى والقسم الذى يعرض فيه آراءه فيما طرحته رسالة ابن القارح ، ولهذا نجد يقول - فى وضوح - فى آخر الجزء القصصى : « وقد أطلت فى هذا الفصل ، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة » (٢٥) .

ومع أن عالم القصص فى (رسالة الغفران) يدور حول الشعراء وعالمهم ، فالغاية النقدية تبدو متوارية تماماً خلف الإثارة العقلية المقصودة من وراء هذا النص . وبعبارة أخرى ، إن الإثارة العقلية التى يطرحها أبو العلاء فى هذا العمل هى التى توجه القصص وتتوازى معه ، وهى ، فى الوقت نفسه ، الهدف منه ، وليست آراءه النقدية فى الشعر والشعراء ، وإن كان هذا لا ينفى وجود بعض الآراء النقدية التى يمكن الالتفات إليها .

وما يلفت النظر أن أبا العلاء يبدى تحفظاً إزاء اختياره النوع القصصى ، فيعقد القصص بمشيئة الله ، وذلك حين ينتقل من صلب الرسالة إلى بداية القصص :

« وفى تلك السطور كلم كشير ، كله عند البارى - تقدس - أثير . فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الشناء شجر فى الجنة لئله اجتناء » (٢٦) .

وفى إطار هذا التحفظ يختار مسمى « رسالة » رغم استخدام فعل القص واسمه داخل النص ، على لسان البطل : « أنا أقص عليك قصتى » (٢٧) ، وإن بدا الداعى إلى هذا الاختيار موضوعياً ، لأن (رسالة الغفران) فى مجملها رد على رسالة وجهها إليه ابن القارح ، بالإضافة إلى أن القسم الثانى من الرسالة يدخل فى عرف القدماء تحت الكتب المصنفة لما يحويه من معلومات تاريخية ومعارف أخرى تتعلق بالشعراء والملل والنحل (٢٨) .

الضخم أو العظيم من الحيات - وترك الأمر بعد ذلك للتداعي؛ حيث يستدعي السواد ذكر كل من كان أسود اللون من الشعراء القدماء، كما يستدعي أسماء حقيقية للفقهاء وشعراء مشتقة من السواد (أبو الأسود الدؤلي، سويد بن الصامت، الأسود بن معد بكرب.. إلخ)، حتى يصل إلى (الأسودين) وهي لفظة تؤدي أكثر من معنى وتستدعي بدورها ما يقابلها وهي (الأبيضين). وهذه اللعبة اللغوية الملفزة والمتعمدة، وإن كانت تكشف عن رغبة في استعراض مهارة لغوية أو معرفة لغوية متميزة يختص بها المرسل، تلمح إلى نواياه تجاه المرسل إليه، وهي نوايا غير بريئة بالقطع، وفي الوقت نفسه تقرب القارئ من مفردات عالم الجنة كما حدده هذا النص (الشجر، الحيات، النساء - الشحم والشباب - الشعراء، اللغويون)، وذلك تمهيدا للدخول في لعبة كبيرة وهي الصعود إلى الجنة.

والصعود إلى الجنة يتم عبر تمهيد يبدأ بافتراض وينتهي بوصف تفصيلي لجنة الغفران، فبعد أن يعلن المرسل بشكل مباشر عن وصول رسالة صاحبه - اللدود - «وقد وصلت الرسالة التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور، إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلا إلى فرع...»، يفترض أن تخرج الملائكة بسطور رسالة الشيخ إلى السماء، ثم ينفذ من ذلك إلى وصف الجنة:

«لعله سبحانه قد نصب لسطورها المنجية من اللهب معارج من الفضة أو الذهب، تمرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء، وتكشف سجوف الظلماء، بدليل الآية: «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه» وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنية بقوله: «ألم نر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها».

يعمد أبوالمعالي إلى اختيار مفردات تختم كل منها أكثر من معنى. ومع أنه يحدد المعنى الذي يقصده داخل المتن، فإن ظلال المعنى الأول تظل ماثلة؛ فهو يستخدم «الحضب» ويقصد بها حبة القلب كما حدد في النص نفسه، لكن «الحضب» تستخدم بمعنى ذكر الحية الضخم. ولو تأملنا عبارات أبي المعالي جيدا وجدنا أن تخيسته للشيخ ليست بصافية وإنما هي تخيبة «مسمومة»، رغم حرصه على تحديد معاني كلماته ورغم مغالاته الشديدة في التعبير عن شوقه، ويؤكد ذلك تماديه في هذا اللعبة اللغوية؛ إذ تأخذ شكلا آخر ملفزا، حين يقابل بين الأسودين والأبيضين، ففي مواصلة الحديث عن قلبه يقول:

«وإن في منزلي لأسود هو أعز على من عنثرة على زبيبة وأكرم من السليك عند السلكة... وهو أبداً محجوب لا تجاب عنه الأغطية ولا يوجب، لو قدر لسافر إلى أن يلقاه ولم يحد عن ذلك لشقاء يشقاه... أعظمه أكثر من إعظام لحم «الأسود بن المنذر» وكندة «الأسود بن معد بكرب»، وبنى نهشل بن دارم «الأسود بن يحفر» ذا المقال المطرب. ولا يرح مولعاً يذكره كإبلاخ «سحيم» «بعميرة»... ومافارقة أبو الأسود الدؤلي في عمره طرفة عين، في حال الراحة ولا الأين... وحضر في ناد حضره الأسودان اللذان هما الهنم والماء والحررة الغابرة والظلماء. وإنه لينفسر عن الأبيضين، إذا كانا في الرهج معرضين، الأبيضان اللذان ينفر منهما: سيفان، أو سيف وسنان... فأما الأبيضان اللذان هما شحم وشباب فإنما تفرح بهما الرباب، وقد يتتهج بهما عند غيري...» (٣٠).

لا يحدد المرسل (الراوي) هنا المعاني المختلفة للفظ «الأسود» في بداية حديثه، ولا يتدخل كعادته لتحديد المعنى المراد الذي يقصده - ومعلوم أن معنى الأسود:

ولتبدأ الانتقال الأولى بظهور البطل فى الجنة من خلال صيغة افتراضية (تخيلى): «وكأنى به - أدام الله الجمال بهيقائه - إذا استحق تلك الرتبة، ييقن التوبة، وقد اصطفى له ندامى من أدهاء الفردوس» (٣٢). أما الانتقال الثانية، فتبدأ بقوله: «وبعد أن يطلع إلى أهل النار» (٣٣). وتبدأ الثالثة بقوله: «فيطلع فيرى إبليس» (٣٤)، فى حين تبدأ الرابعة بقوله: «فإذا رأى قلة الفوائد لديهم تركهم فى الشقاء السرمه» (٣٥).

تبدو هذه الانتقالات الأربع التى تقوم على أساسها الرحلة العلوية إلى السماء متسلسلة قصصياً، فالبطل يبدأ جولته فى الجنة، ثم ينوى الذهاب إلى النار، فيمر بطريق يصل الجنة بالنار (أطراف الجنة) حتى يصل إلى النار، وبعد أن تنتهى جولته فى النار يقرر العودة إلى الجنة ليستقر فى مكانه الدائم فى دار الخلود. إلا أن ترتيب الأحداث القصصية داخل كل انتقالة من هذه الانتقالات لا يتم وفق منطق معين؛ فكل انتقالة تحتوى على عدد من المشاهد القصصية المستقلة، وهى باختصار مشاهدات البطل ولقاءاته المتعددة سواء فى الجنة أو فى النار. ومن هنا تتحدد أهم وظيفة للراوى - الذى ليس له وجود داخل الرحلة - إلى جانب قيامه بالسرد، وهى الربط بين هذه الانتقالات. إن متابعة الراوى للبطل فى نص «الغفران» ورصده لكل تحركاته وأفعاله وأحاديثه، هى التى حفظت لهذا النص تماسكه؛ ذلك أن الراوى هنا راو عليهم بكل شئ، يحيط بشخصيات قصته، ويعلم ما يدور فى خواطرهم قبل أن يعبروا عنها، ومع أنه يترك بعض شخصياته تتحدث عن نفسها أحياناً، فهيمته على القص تجعله يقوم بوظائف أخرى تجعله يقطع السرد، فيبدى تعليقاً على موقف مستشهداً بالشعر مثلاً، أو يقوم بتفسير معنى ما (٣٦).

إلا أن الخصوصية التى يتسم بها القصر فى نص «الغفران»، هى قيامه على المشاهد القصصية المستقلة، التى يمثل كل منها صورة قصصية قائمة بذاتها. وإذا تتبعنا جولة البطل - فى الجنة مثلاً - سنجد أنها تحتوى

«وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى - تقدس - أمير، فقد حرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الشاء، شجر فى الجنة لهذه اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط، ليست فى الأعين كذات أنواط... والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود... وتجري فى أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان والكواثر بمدىها فى كل أوان... وجعاف من الرحيق الملتصق... تلك هى الراح الدائمة، لا الذميمة ولا الدائمة... يعمد إليها المخترق بكؤوس من عسجد... ومعارض تلك المدامة أنهار من عسل مصفى... وإذا من الله تبارك اسمه برود تلك الأنهار، صاد فيها الوارد سمك حلاوة، لم ير مثله فى ملاوة... فأما الأنهار الخمرية فتلعب فيها أسماك هى على صور السمك بحرية ونهرية...» (٣٧).

يبدو واضحاً من هذا النص أن الصعود إلى الجنة لا يتم من خلال حدث أو حركة، وإنما يتم - بداية - من خلال صيغ لغوية تدل مباشرة على الصعود: «معاريج من الذهب أو الفضة، تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة إلى السماء»، ولعلنا فى غنى عن القول بأن هذه الصيغ ذاتها تستحضر على الفور معراج الرسول. ومع ذلك، فإن الرحلة العلوية فى نص «الغفران» تظل مطروحة على سبيل الافتراض (لاستخدام المرسل صيغة لعل)، كما يتم تأكيد الصعود المفترض من خلال صيغة تمثيلية يستخدمها المرسل: «كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء». والنفاذ إلى الجنة يتم عبر الكلم الطيب الكثير الذى سيجازى عليه الشيخ شجراً كثيراً فى الجنة. وبعد الوصف التفصيلي للجنة المتخيلة والمتوقع أن يحظى الشيخ بالصعود إليها، يظهر الشيخ (البطل) فى الجنة، لتبدأ الحركة الفعلية للأحداث،

- يظهر الأعشى فجأة وينضم إلى الشعراء الأربعة، ويتكون مجلس الشعراء، يتحاورون: البطل مع النابغة، يظهر الرواة فجأة، يحتكم إليهم البطل في مسألة تخص النابغة، البطل يحاور نابغة بنى جمدة، ثم يحاور الأعشى.

- يمر أوز من أوز الجنة ليقف في الروضة التي اجتمع فيها الشعراء، يسأل البطل جماعة الأوز عن حاجتها، فتجيب بأنها ألهمت بأن تغنى في هذا المكان. ثم يتحولن إلى جوار كواكب ويبدأ الغناء.

- يمر على المجلس الشاعر لبید وينضم إليه، يسأله البطل، ويحاوره. بدور حوار بين لبید والأعشى، يتدخل البطل، ثم بدور حوار آخر بين البطل ونابغة بنى جمدة، يستمر الغناء، بدور حوار بين نابغة بنى جمدة والأعشى ينتهي إلى مشاجرة كلامية عنيفة بينهما وعنف من قبل نابغة بنى جمدة حيث يقذف الأعشى بكوز من ذهب، يتدخل البطل لفض الاشتباك، ويحذرهم من مغبة شجارهما. يعرض البطل على النابغة الجعدي أن يأخذ إحدى الجوارى معه إلى منزله، يعترض لبید اعتراضاً يندو وجيهاً.

- يمر حسان بن ثابت على المجلس، فيرحبون به ويحاورونه. بعدها ينفض المجلس وتفرق الجماعة.

- يطوف البطل بمفرده في رياض الجنة، يلتقي بخمسة أشخاص على خمسة نياق. يدهش لجمال حيواناتهم. يسألهم عن هويتهم، ويعرف أنهم عوران قيس، تميم ابن مقبل العجلاني، وعمر بن أحمر الباهلي، والشماخ، معقل بن ضرار، وراعي الإبل، وحמיד بن ثور الهلالي. يحاور الشماخ أولاً، ثم عمرو بن أحمر، ثم تميماً بن أبي، يحكى البطل قصة دخوله الجنة، من خلال استرجاع وقائع الحشر يذكر عدداً من المشاهد (يلتقى فيها بخزنة الجنان وآل البيت)، ثم يستأنف البطل حواراً مع بقية عوران قيس.

على عدد من المشاهد يمكن أن نلخصها على النحو التالي:

- البطل في مجلس نداسي، تدخل الملائكة عليهم تحييتهم، يذكر أحدهم وقائع العرب، ينشد بعضهم شعراً، يقذفون بأنية الشراب في أنهار الرحيق فتصدر أصواتاً تذكر البطل بأبيات للأعشى، ينشدها.

- البطل في نزهة في رياض الجنة وقد ركب ناقة من نوق الجنة من ياقوت ودر، يسير على غير منهج، يظهر له الأعشى فيحكي له قصة دخوله الجنة.

- البطل ينظر فيرى قصرين، يقترب منهما، فيجد اسم زهير بن أبي سلمى مكتوباً على الأول، واسم عبيد ابن الأبرص مكتوباً على الآخر.

- يذهب البطل لزيارة زهير بن أبي سلمى يحاوره ويتأمله ويسأله عن أخبار القديما.

- يذهب البطل لزيارة عبيد بن الأبرص ويسمع منه قصة غفرانه ويسأله عن عدى بن زيد العبادي، يذله عليه.

- يتوجه البطل إلى منزل عدى بن زيد، يحاوره ويسمع منه.

- يخرج البطل مع عدى بن زيد في رحلة صيد في رياض الفردوس، وعندما يهيم بصيد بعض الحيوانات يكلمه الحيوان ويصده عن فعله، ويحكي ما حدث له في الدنيا مع بنى البشر.

- بعد انتهاء رحلة الصيد يلتقى البطل وعدى بن زيد بأبي ذؤيب الهذلي وهو يحتلب ناقة في إناء من ذهب، يحاور البطل أبا ذؤيب، يكمل البطل حواراً مع عدى. ويستمران في السير.

- أثناء سير البطل وعدى يريان شاهين - كل منهما على باب قصره - يتحدثان، يقترب البطل منهما ويعترف عليهما، ويكتشف أنهما النابغتان، نابغة بنى جمدة، والنابغة الذبياني. يوجه حديثه إلى الأول، ثم يحاور النابغة الذبياني.

- يظهر للبطل والعوران لبيد بن ربيعة، ويدعوهم إلى منزله، يمشون معه ويروون أبياته الثلاثة التي منحها في الجنة.

- الإعداد للمأدبة: أرحاء من الدر والعسجد والجواهر الغريبة تنشأ على الكون وتديرها جوار من حور العين.

أرحاء تدور فيها البهائم، تدير بعضها النوق وبعضها البغال وبعضها البقر أو بنات صعدة، حتى ينتهي الطحن المطلوب.

قيام الولدان المخلدين بذبح كل أنواع الطير والحيوان التي اعتيد أكلها، قيام الطهارة بطهي الطعام.

انتشار الغلمان لإحضار المدعوين من شعراء الجنة الإسلاميين والمخضرمين والعلماء والمتأدبين.

- المأدبة: جلوس المدعوين على المائدة.

انتهاء الطعام وبدء الشراب والغناء. حضور كل المغنين والمغنيات ممن كان في الدار العاجلة وقضيت له التوبة مثل: الغريز، ومعبد، وابن سريج وغيرهم...

استمرار الغناء والغنى بشعر بعض الشعراء المدعوين.

عندما يتذكر البطل أبياتا شعرية تنسب للخليل بن أحمد، ويرى أنها تصلح للرقص، تظهر شجرة جوز تونغ وتثمر في التو عددا لا يحصى، وتنشق كل ثمرة عن أربع جوار يرقصن.

تجري أنهار من الفقاع (شراب من الشعير) عندما يشتهي البطل.

عندما يعبر طاووس من طواويس الجنة يشتهي أحد المدعوين، يجده أمامه مطبوخاً في صحفة من الذهب. فإذا انتهى من الأكل، عاد الطاووس إلى وضعه الأصلي.

ثمر أوزة يتمناها البعض شواء ويتمناها البعض معمولة بالسماق. تتحقق هذه الأمنيات ثم تعود الأوزة إلى الحياة من جديد ويذهل الجميع.

يدور حوار بين المازني والأصمعي. يختلفان. ينهض الأصمعي غاضباً، ثم يفترق أهل المجلس.

- يختلي البطل بحوريتين من حوريات الجنة. يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة.

- يمر ملك من الملائكة، فيسأله البطل عن الحور العين التي خلقها الله للجنة.

- يأمره الملك أن يتبعه، فيسير وراءه حتى يصل إلى حدائق بعيدة، يأمره بأن يقطف منها ثمرة ويكسرها، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو ففاحة... فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناء... يسجد لله إعظاماً.

على ذلك النحو تتوالى المشاهد القصصية - في الانتقال الأولى - من (رسالة الغفران)، ولو رجعنا إلى تفاصيل كل مشهد على حدة، لوجدنا أن السمة الرئيسية التي تكتسب بها هذه المشاهد السمة القصصية أنها تقوم على التوازي بين السرد والحوار والوصف. ورغم الإقرار بانفصال هذه المشاهد فهي تقدم كلها مجتمعة صورة كلية (متخيلة) للجنة وساكنيها من إنسان وحيوان، ولتنوع الحياة فيها، والعلاقات والانفعالات والمشاعر. وتشترك هذه المشاهد المتوالية في سمتين أساسيتين هما: حضور البطل، وبرز عنصر الحوار، وحضور البطل والحوار متلازمان، لأنه (أى البطل) دائماً صاحب المبادرة في بدء الحوار مع من يلقاه، بطرح سؤاله المكرر عن سبب الغفران، ثم الاستفسار عن مسألة لغوية أو نحوية أو صحة نسبة شعر ما أو التأكد من صدق واقعة ما ترتبط بحياة تلك الشخصية في الحياة الدنيا، وربما يطلب ممن يخاطبه أن ينشده قصيدة ما.

وبالقدر الذي يكشف به الحوار الذي يدور بين البطل والشخصيات الأخرى - من خلال المشاهد المتتابعة في العمل كله - عن الزوايا المتعددة لهذه الشخصية المحورية، فإنه يكشف أيضاً عن وجهات النظر الأخرى المعارضة. ففي أول مشهد قصصي يلتقى البطل

أما سؤال البطل عن سبب الغفران، وهو السؤال الذى كان يبدأ به حواراً مع كل الذين قابلهم فى الجنة من الشعراء، فإنه وإن كشف عن فضول هذه الشخصية الذى يدفعها إلى البحث والتحرى، فهو يكشف فى الوقت نفسه عن الجانب السلطوى فيها. فالشخصية من البداية تفرض هيمنتها على أهل الجنة، وتعطى لنفسها حق السؤال عن السبب فى دخول الجنة شعراء جاهليين لم يدركوا الإسلام مثل النابغة، أو أدركوه وعاقبتهم ظروف لقاء النبي مثل الأعشى. ولاستطيع هذه الشخصية أن تخفى دهشتها من الغفران لبعض الشعراء، بسبب أقوالهم الشعرية، كأنها تعرب عن اعتراضها على أحقيتهم فى دخول الجنة. ومن هنا كان تظاهرها بالسماحة أحياناً، حين تتدخل بين لبيد والأعشى، حين يبدى لبيد دهشته من دخول الأعشى جنة عدن:

«ويقول لبيد: سبحان الله يا أبا بصير! بعد إقرارك بما تعلم، غفر لك وحصلت فى جنة عدن؟ فيقول مولاى الشيخ متكلماً عن الأعشى: كأنك يا أبا عتيل تعنى قوله:

واشرب بالرهف حتى يقال

قد طال بالرهف ماقد دجن

صرفية طيباً طعمها

تصفق ما بين كبوب ودن

وأقررت عيني من الغانيا

ت، إما نكاحاً وإما أزن

وقوله:

فبت الخليفة من بعلمها

وسيدتها ومستادها

وقوله:

فطللت أرهاها وظل يحوطها

حتى دنوت إذ الظلام دنا لها

باللغويين فى أول مجلس ندائى، وفى هذا اللقاء الذى اصطفى فيه البطل من بنادمه من هؤلاء العلماء يستمع إلى رواية بعضهم للأخبار أو الشعر ويسمعون منه، دون أن يوجه إلى أحدهم السؤال الذى يسأله لكل من يلقاه فى الجنة وهو «هم غفر لك؟» وهذا أمر له دلالة. فدخول هؤلاء أمر مسلم به وليس موضع شك أو ريب، وهذا يكسبهم بشكل عام مكانة أعلى من مكانة أهل الجنة من الشعراء، مما يعطيهم حق الوصاية - حتى فى الجنة - وهذا يكشف بدوره عن جانب مهم من جوانب شخصية البطل، وهو أنه مقيد بإراث محافظ يشده إلى عالم اللغويين الذين ينصبون أنفسهم حراساً للغة وللتقاليد التى ينبغى أن يراعيها الشعراء فى صياغتهم الشعرية. وهذه البداية التى تظهر التصاق البطل بعالم هؤلاء العلماء تمهد قصصياً لتساؤلاته المتوالية فى المشاهد التالية عن بعض القضايا اللغوية المثارة لدى اللغويين فى شعر هؤلاء، وهى لا تزيد عن ضبط كلمة أو إعرابها أو إبراز عيب عروضى وتمنحه سلطة السؤال. ويذكرى هذا الجانب الأصولى المحافظ فيه أكثر من شاهد، فهو حين يفكر فى إعداد وليمة، يصبح كأنه مخول من قبل هؤلاء اللغويين بمتابعة الشعراء فى الجنة، ومواجهتهم بأخطائهم التى أخذت عليهم، وهى مواجهة لا تنتهى لصالح الشعراء، برغم اعتراض بعضهم ورفض بعضهم الآخر تلك الانتقادات. كما أنه حين يدعو لوليمة فى الجنة يعطى الأولوية فى الدعوة للعلماء وشعراء عصر الاستشهاد من الإسلاميين والمعتزليين^(٣٧). وحين يعرض على النابغة قراءة الرواة بعض أبيات شعره، التى تختلف عن قراءته ينصر الرواة على الشاعر^(٣٨). بالإضافة إلى هذا، فإنه يبدو حرصاً على استعراض جميع قدراته التى تتعلق بالحفظ والرواية أو معرفة كثير من المؤاخذات اللغوية التى تتعلق بشعر من يلقاه، وهو ادعاء لم يتنازل عنه حتى فى أخرج المواقف (مشاهد النار). فبرغم صيحات الاحتجاج من شعراء الجنة أو النار، تجده يتمادى غير مبال باعتراضاتهم.

لكن محاولته باءت بالفشل، ثم كثر المحاولة مع خازن آخر وفشل للمرة الثانية، ولم يردع فقام بالمحاولة ذاتها مع حمزة بن عبد المطلب:

«فلما أقمتم في الموقف زهاء شهر أو شهرين، وخفت من الغرق من العرق، زنت لى النفس الكاذبة أن أنظم أبياتاً فى «رضوان خازن الجنان» عملتها فى وزن:

قفا بك من ذكرى حبيب وعرفان ووسمتها
برضوان. ثم ضانكت الناس حتى وقفت منه
بحيث يسمع ويرى، فما حفل بى ولا أظنه
أبه لما أقول. فغبرت برهة نحو عشرة أيام من
أيام الفانية، ثم عملت أبياتاً فى وزن:
بان الخليط ولو طويعت ما باناً

وقطعوا من حبال الوصل أقراناً

ووسمتها برضوان، ثم دنوت منه فعملت
كفعلى الأول، فكأننى أحرك نهيماً ... فتركته،
وانصرفت بأملئى إلى خازن آخر يقال له زفر
فعملت كلمة ووسمتها باسمه فى وزن قول
لبيد:

تمنى ابتئى أن يعيش أبوهما

وهل أنا إلا من ربيعة أو مضر؟

وقربت منه فأنشدتها، فكأننى إنما أناطب
ركوداً صماء، لأستنزل... فبست مما عنده،
فجعلت أنخلل العالم، فإذا برجل عليه نور
يشألاً، وحواليه رجال تأتلق منهم أنوار.
فقلت: من هذا الرجل؟ فقيل: هذا حمزة
ابن عبد المطلب... فقلت لنفسى الكذوب:
الشعر عند هذا أنفق منه عند خازن الجنان،
لأنه شاعر، وإخوته شعراء، وكذلك أبوه
وجده... فعملت أبياتاً على منهج كعب بن

فرميت غفلة عنه عن شاته

فأصبت حبة قلبها وطحاليها

ونحو ذلك مما روى عنه، فلا يخلو من أحد
أمرين: إما أن يكون قاله مخسباً للكلام على
مذهب الشعراء، وإما أن يكون فعله ففقر له.
قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم
لا تقطنوا من رحمة الله، إن الله يغفر الذنوب
جميعاً إنه هو الغفور الرحيم... (٣٩).

يبدو هذا التظاهر بتدخله بذكر أبيات الأعشى
تطوعاً، دون أن يطلب منه هذا، ليثبت - بداية - صدق
ماقاله لبيد، ثم يحاول - بدافع من هيمنته على الموقف
وسلطوته التى فرضها بعلم وبمعرفة لم يستطع أن يطاوله
أحد فيهما من أهل الجنة - أن يقدم من الأسباب ما
يرى ساحة الأعشى، ويؤكد هذا بأيات من القرآن ليحقق
مصادقه.

غير أن قدراً من السماحة تتسم به شخصية البطل،
حين يمرض بالتفصيل كيف استطاع أن يصل إلى
الجنة، وكيف كان موقفه يوم الحشر. وفى هذا المشهد
الذى يرويه البطل عن نفسه - عن طريق الاسترجاع -
تظهر جوانب أخرى مهمة فى هذه الشخصية، وتكشف
النقاب عن حقيقتها وما كانت عليه فى الدار العاجلة.
فالبطل كان ضعيف النفس، كثير الذنوب، قليل
الحسنات، منافقاً يتقرب إلى الملوك والرؤساء بمدحه
لهم، لكنه أعلن توبته قبيل موته، ولهذا نجا من عذاب
النار. وعلى الرغم من توبته فإنه لم يدخل الجنة إلا
بشفاعة آل البيت، ولم يكن هذا بالأمر اليسير؛ حيث
صادف كثيراً من الصعوبات التى كادت تعوقه عن
دخول الجنة.

ومن المثير أن البطل لم يتخلص من صفاته
وأخلاقه الدنيوية وهو فى أصعب المواقف فى الآخرة؛
إذ حاول أن يمارس أساليبه الدنيوية فى النفاق، فنظم
قصيدة فى خازن الجنان ليتقرب بها إليه، فيدخله الجنة،

يواصل بحثه عن المتع الحسية بمختلف أشكالها في الجنة التي لا يرى فيها سوى هذا الجانب الحسى. ويختتم أبوالملاء المعرى هذه المشاهد بمشهد النهاية - نهاية رحلة الغفران - وهو مشهد وصفى دقيق، يحمل فيه البطل على مفرش أخضر، ليوضع على سرير من سرر الجنة ليستقر في دار الخلود:

«ويتكى على مفرش من السندس، وبأمر الحور العيين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون الباري فيه حلقاً من الذهب تطيف به من كل الأشراف حتى يأخذ كل واحد من الغلمان وكل واحدة من الجوارى المشبهة بالجمان واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجرة نصخته أغصانها بماء الورد قد خلط بماء الكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفصور، بل هو بتقدير الله الكريم، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مستلق على الظهر؛ هل لك يا أبا الحسن هل لك؟ فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملت القدرة إلى فيه، وأهل الجنة يلقونه بأصناف التسمية وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين. لا يزال كذلك أبداً سرمداً، ناعماً في الوقت المتطاوّل منعماً، لا يجد الغير فيه مرعماً» (٤٢).

لقد استنفد البطل في رحلته إلى الجنة كل المتع الحسية المتاحة بعد أن سخر الجميع لخدمته، وبهذا تكتمل صورة الجنة في تصويره، غير أن تهالكه الحسى على الالتذاذ بنعيم الجنة - كما يراه - يظهر زيف الصورة التي كان يحرص على الظهور بها أمام أهل الجنة من الشعراء؛ صورة العالم الحافظ الراوية الذي لم يشغله نعيم الجنة عن الاهتمام بالعلم.

مالك، التي رثى بها حمزة وأولها؛
«صفية» قومي ولا تعجزى

وبكى النساء على حمزة

وجئت حتى ولبت منه فتاديت، ياسيد الشهداء، يا هم رسول الله، .. فلما أقبل على بوجهه أنشدته الأبيات. فقال وبك! أفي مثل هذا الوطن تجبني بالمديح؟ أما سمعت الآية: «لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه»؟ (٤٠).

كما تكشف المشاهد القصصية في نص «الغفران» عن جانب آخر من جوانب شخصية البطل، هو تصويره المثير عن الجنة؛ إنه تصور ذنبوى حسى يتنافى مع صورة رجل العلم الذى أعطى لنفسه حق الوصاية على الجميع. لقد تحولت الجنة على يد هذا البطل إلى مجالس شراب ورقص وغناء أو مآذب طعام أو رحلات تنزه وصيد، بالإضافة إلى هذا أن البطل بما يتمتع به من وضع متميز، له حق خاص في التمتع بحور الجنة، فهو وحده من دون الأدباء يختلى بجارتين، وحين يكتشف أنهما من أهل الدار العاجلة يسأل عن الحور العيين اللائى خلقهن الله للجنة، فيقوده أحد الملائكة إلى مكانهن ليختلى بإحدهن (٤١).

إن المتتبع للمشاهد القصصية التي قام عليها نص «الغفران» يستطيع أن يلاحظ نوعاً من الترابط الداخلى بينها، حيث يسهم كل مشهد في إضاءة جانب من جوانب الشخصية الموهوبة في هذا العمل، وهى الشخصية التي استأثرت بعناية أبى الملاء. وتقديهما على هذا النحو لا يخلو من سخرية لاذعة مقصودة من المؤلف؛ حيث قدم من خلالها نموذجاً للإنسان المسلم مدعى العلم والتقوى، الذى يفرض هيمنته على الآخرين بناء على هذا الادعاء، وهو في الوقت نفسه ضعيف النفس والدين منافق متهالك على الدنيا، ورغم توبته في الدنيا، فهو

حتى سفعني سفعات. وإن حفظك لمبقي عليك، كأنك لم تشهد أهوال الحساب، ومنادى الحشر يقول: أين فلان ابن فلان؟ والشوس الجبارة من الملوك تجذبهم الزبانية إلى الجحيم والنسوة ذوات التيجان يصدن؟ بألسنة من الوقود .. إلخ» (٤٦).

إن هذه الردود تمثل وجهات نظر مختلفة مخالفة لوجهة نظر البطل المتعالم، أهمها هو ترك الدنيا بما فيها والتفرغ التام للالتذاذ بنعيم الجنة، والأسباب تبدو مقنعة؛ فعدي بن زيد لم يكن يشغله الشعر في الدنيا وكان يجد متعة في الصيد وقد أتاحت له هذه الفرصة في الجنة والشماخ كان يضطر إلى قول الشعر للارتزاق وقد أصبح في غنى عن ذلك في الجنة. أما نعيم بن أبي فقد سبب له الشعر في اتهام خطير كاد يحرمه من دخول الجنة، وقد أقسم بعدها ألا يدخل الجنة ومعه شيء من الشعر. لقد كشف الحوار في هذه المشاهد القصصية عن تعارض استجابات الشعراء مع البطل - رغم انصياعهم في بعض الأحيان لرغباته - وتماديه في طرح تساؤلاته بشكل يؤكد سمى الاستعراض والادعاء لديه. وسمعة الادعاء التي اتسم بها البطل لم تكن قاصرة على العلم؛ إذ إنه كان يدعى الإحساس بالشفقة والتعاطف مع بعض شعراء النار مثل عنتر بن شداد وطرفة بن العبد، عندما شاهدهما يعذبان في النار، لكنه مع هذا لم يرحمهما كما لم يرحم الآخرين من أسفله الاستعراضية، التي راح فيها يستعرض معرفته بالأخطاء اللغوية والعروضية التي وقع فيها هؤلاء الشعراء القدامى. ومن هنا سنجد ردود أفعال شعراء النار أكثر حدة، فهذا عمرو بن كلثوم يرد عليه: «إنك لقرير العين لا تشعر بما نحن فيه، فاشغل نفسك بتمجيد الله وترك ماذهب فإنه لا يعود» (٤٧).

وعندما يسدى رأيه في شعر أبي كسير الهذلي منتقداً، يرد عليه الشاعر بقوله:

وإذا كانت هذه المشاهد القصصية قد سلطت الضوء على شخصية البطل بجوانبها المتعددة وتصوراتها المختلفة، فهي تكشف أيضاً عن دور الشخصيات الأخرى وتصوراتها، وهي شخصيات لها وجود حقيقي من الناحية التاريخية، لأنها خاصة بشعراء جاهليين وإسلاميين فضلاً عن العلماء واللغويين.

وقد وقعت هذه الشخصيات منذ بداية القصر تحت ضغط الأسئلة والاستفسارات التي كان يلاحقهم بها البطل، لكنها كانت تبدو اعتراضها بشكل مباشر، وإن أذعن في بعض المواقف. فهذا عدي بن زيد يصبر على أسئلة البطل ثم ما يلبث أن يعترض بقوله: «دعني من هذه الأباطيل». وعندما يتحدى الشيخ في طلبه يستنكر بقوله: يا مكبور، لقد رزقت ما يكب أن يشغلك عن القريض إنما يبنى أن تكون كما قيل لك «كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون» (٤٣). ويتكرر الأمر نفسه مع الشماخ ونيهم بن أبي، وتبدو استجابات هؤلاء الشعراء أكثر معقولة وإنسانية، مع أن تصورهم للجنة لا يخرج عن التصور الحسي، يقول الشماخ عندما يسأله الشيخ البطل في المرة الأولى أن ينشده قصيدتين محددين له: «لقد شغلني عنهما النعيم الدائم فما أذكر منهما بيتاً واحداً» (٤٤). وبجيبه مرة أخرى بقوله: «شغلتنى لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات». إن المتشقين في ظلال عيون وفواكه مما يشتهون، كلوا واشربوا هنيئاً بما كنتم تعملون، إنما كنت أسق هذه الأمور، وأنا أمل أن أفقر بها ناقة أو أعطي كيل عيالي سنة... وأنا الآن في تفضل الله أغترف في مرافد المسجد من أنهار اللبن...» (٤٥). وتكرر الاستجابة - المعارضة - نفسها عند نعيم بن أبي حين يرد عليه بقوله:

«والله ما دخلت من باب الفردوس ومعى كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أنى حوسبت حساباً شديداً، وقيل لى: كنت فيمن قاتل «على بن أبي طالب». وانبرى لى «النجاش الحارثي» فما أفلت من اللهب

من وظيفة، ولعلنا في غنى عن القول بأن حضور الشعر في هذا النص يبدو طبيعياً، لأن الشعراء هم محور القص (أهل الجنة وأهل النار)، والبطل أديب منشغل بحفظ الشعر وروايته ونقده. من هنا، يؤدي الشعر دوراً مهماً في عملية القص، ومن أهم وظائفه أنه جواز مرور لدخول الجنة والتمتع بنعيمها؛ فعبيد بن الأبرص تشمله الرحمة، وينقل من عذاب النار إلى نعيم الفردوس بسبب بيت شعري أنشده الناس في جميع البلاد:

من يسأل الناس بحر موه

وسائل الله لا يخيب (٥١).

وكذلك زهير بن أبي سلمى، فإنه يدخل الجنة بسبب قوله:

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضع في كتاب فهدخر

ليوم الحساب أو يجعل فينقم (٥٢).

ومثله لبید والحطيئة وغيرهما.

كما يقوم الشعر بوظيفة استعراضية بالنسبة إلى البطل تدعيماً لبطلته القصصية وإثباتاً لتميزه عن الأدياء الآخرين من سكان الجنة؛ فهو يسأل من يحاوره عن بيت شعري أو قصيدة تحببه، أو يطلب من الشاعر أن ينشده قصيدة ما أو يذكره بها مستعرضاً مهارته الخاصة في الاحتفاظ بوضعيته التي كان عليها في الدار العاجلة. وهو يقدم دائماً للأشعار التي ينشدها بقوله: أنشدنا كلمتك التي أولها...، أو أنشدنا كلمتك التي على الشين... أو إنى لأستحسن قولك... أو يعجبني قولك، أو لقد أحسنت في الدالية التي أولها... إلخ (٥٣). إنشاد البطل هذه الأشعار له دوره في تزكية الجانب الادعائي والمتعالِم فيه، بخاصة عندما يتحقق هذا الإنشاد أمام بعض شعراء النار.

«كيف لي أن أقضم على جمرات محرقات، لأرد عذاباً غدقات، وإنما كلام أهل سقر ويل وعويل، ليس لهم إلا ذلك حويل، فاذهب لطيفتك، واحذر أن تشغل عن مطيتك» (٥٤).

إن إلحاح البطل على مطاردة شعراء النار بأسفله واستفساراته وآرائه لا ينم فقط عن نماديه في الادعاء والتظاهر بالانشغال بالعلم، وإنما ينم أيضاً عن إحساس بالتشفي وغلظة في الحس، وإن ادعى الشفقة والرحمة ببعض الشعراء. وقد جاءت استجابات شعراء النار مستنكرة تعلقه بالماضى المرتبط بالدار العاجلة، فضلاً عن أن بعض الشعراء لم يجيبوا عن أسئلته قط؛ حيث كان الحوار يدور من طرف واحد (٥٥).

أما أكثر أصوات أهل النار معارضة للبطل فهو إبليس الذي يبدي ضيقه وسخطه على هذا الفضولي المتعالِم ويوجه اللوم إلى زبانية جهنم لمجزهم عن جذبه إلى النار (٥٦).

وبهذا تمكنت المشاهد القصصية في «الغفران»، بما تضمنته من حوار بين البطل وأهل الجنة والنار من أن تبين قدرة هذا الشكل على استجلاء جوانب متعددة للشخصية المحورية التي تمثل في حد ذاتها نمطاً من المتعالِمين المتأدبين الذين أعطوا من السلطة ما يمنحهم حق التحكم في الإبداع والفكر.

- ٣ -

ولعل وعى أبي العلاء بترائه شعراً ونشراً لغة وأخباراً، ما كان منه شفاهاً أو مكتوباً، مكنه من الإفادة من كل هذه المكونات مجتمعة، ليدخلها في نسج عمله القصصي، وقد ساعده على ذلك وعيه بإمكانات هذا الشكل القائم على المشاهد القصصية المتتابعة. وعلى هذا، سيتجاوز في هذا الشكل الشعر والنثر، ويصبح الشعر موظفاً لخدمة السرد في أغلب الأحيان ويصبح له أكثر

ومن أبرز الوظائف التي يقوم بها الشعر في نص «الغفران»: التمثيل للموقف القصصي الآتي، وقد جرى الشعر - أحيانا - على لسان الراوي، كما هو الحال في المشهد الأول، مجلس المناذمة، حين يذكر الراوي أبياتا للأعشى تمثل موقف البطل وهو ينادم أصحابه الذين اصطفاهم في الفردوس: «وهو - أهد الله العلم بحياته - معهم كما قال البكري:

نازعتهم قضب الريحان مرفقا

وقهوة مزة راووقها خضل

لايستفيقون منها وهي راهنة

إلا بهات وإن علوا وإن نهلوا

يسمى بها ذوزجاجات له نطف

مقلص أسفل السربال معتمل

ومستجيب لصوت الصنج يسمعه

إذا ترجع فيه القينة الفضل

ويتكرر هذا الاستخدام التمثيلي إما على مستوى البيت الواحد أو المقطوعة، فالبطل يتمثل ببيت شعري حين يعبر لعدى بن زيد عن خوفه من ركوب الخيل لأنه لم يدر على ركوبه في الدنيا:

«فيقول الشيخ إنما أنا صاحب قلم وسلم، ولم أكن صاحب خيل، ولا ممن يسحب طويل الذهب، وزرتك إلى منزلتك مهنتا بسلامتك من الجحيم، وتعمك بعفو الرحيم. وما يؤمنني إذا ركبت طرفا، زعلا ربع في رياض الجنة فاض من الأشر مستعلا، وأنا كما قال القائل:

لم يركبوا الخيل إلا بعدما كبروا

فهم فقال على أكتافها عفا»^(٥١).

كما يتم استحضار شعر امرئ القيس للتمثيل به على لسان البطل، حين يختلي البطل بحوريتين في الجنة:

«ويخلو... بحوريتين من الحور المين، فإذا بهره ما يراه من الجمال قال: أعزز على بهلاك الكندي إني لأذكر بكما قوله:

كدأبك من أم الحويرث قبلها

وجارنها أم الرساب بمأسل

إذا قاما تضوع المسك منهما

نسيم الصبا جاءت بها القرنفل»^(٥٥).

ولجوء السارد إلى بيتي امرئ القيس على لسان البطل في هذا الموقف أمر له دلالة، لأنه يؤكد حسية البطل وعدم تمييزه بين لهو الدنيا ونعيم الجنة^(٥٦).

ويستخدم الشعر للتسلية واللهو في مجالس الجنة، حين يتغنى به المغنون والمغنيات في مجالس الأدباء^(٥٧)، كما يستغل في تفسير معنى كلمة أو الاستشهاد اللغوي عموما^(٥٨)، أو يقدم بوصفه وثيقة اتهام ضد الشاعر^(٥٩). وفي حالة وحيدة قام الشعر بدور استدعاء أحد الشعراء، فعندما قام البطل بإنشاد بعض أبيات للأعشى وهو يتنزه في رياض الجنة بصوت عال، ظهر له الأعشى^(٦٠). وهذا يذكرنا بموقف ابن شهيد مع رثبه زهير بن نمير الذي طلب منه أن ينشد أبياتا بعينها يستدعيه بها، إذا كان في حاجة إلى مساعدته.

وعلى أي الأحوال، كان لحضور الشعر أهميته في نص «الغفران» بما هو نص سردي، وذلك لأنه كان مولدا للسرد داخل كل المشاهد التي قام عليها النص، سواء في حوار البطل مع شعراء الجنة أو النار أو في الحوار الذي يدور بين بعض الشعراء. كما أنه كان كاشفاً لسمات شخصية البطل (الاستعراض - الادعاء - الحسية .. إلخ).

أبا العلاء يعرض في جنة الغفران للحيوان الحقيقي مستنداً على معرفة المسلم النمطي الذي يؤمن بوجود حيوانات طيبة أو مفترى عليها؛ مثل تلك التي ورد ذكرها في القرآن (كلب أهل الكهف - ذئب يعقوب)، وأخرى شريرة مضادة، وأن هذه الحيوانات ستجازي على فعلها، فمنها ما يدخل الجنة ومنها ما يدخل النار، ومن هنا فقد جعل للحيوان مكاناً في الجنة وجعله يستمتع بنعيمها مثله مثل الإنسان. ونعيم الجنة بالنسبة إلى الحيوان المفترس مثل الأسد والذئب - وقياساً على النعيم الإنساني - يطلق لها العنان في اصطهاد ما شاءت من الفرائس؛ بحيث يتم هذا دون أن يتحدث ألماً لفرائسها. وقد اختار من الحيوان ما ارتبط بالقصص الدينية المتعلق بالسيرة النبوية مثل أسد القاصرة وذئب الأسلمي^(٦١)، حيث تعرض كل منهما على حدة للبطل فأوقعا في قلبه الخوف والدهشة، ثم حكى كل منهما حكايته. ومنها الحيوانات العادية، التي سخرها الله لعباده الصالحين في الدنيا فأطعموا من لحمها وأفادوا من إهابها. ووظيفة ظهور الحيوان في «الغفران» تختلف تبعاً للمكان الذي ظهر فيه. ففي حالة الحمار الوحشي والبقرة الوحشية اللذين ظهرتا في مشهد نزعة السيد، وظف ظهورهما قصصياً في إكمال مشهد الصيد الذي لم يكتمل على النحو المألوف. أما الوظيفة القصصية لقصتي الأسد والذئب اللذين ظهرتا تبعاً في أطراف الجنة، فتبدو نوعاً من الصعوبات التي تعترض البطل - تحقيقاً للإثارة - وهو في طريقه إلى النار. وبوجود الحيوان - بشكل عام - في الجنة يكتمل التصوير الحسي المادي لها.

حتى يحقق أبو العلاء الصورة الكاملة للجنة بالنسبة إلى المسلم النمطي أيضاً، يفسح فيها مكاناً للجان الصالح، ويستثمر المعتقد الشعبي الشائع عن قدرة الجن على التحول، لتوليد السرد من خلال الحوار الطويل الذي يدور بين البطل والجنى (أبي هدرش)؛ حيث حكى الجنى مغامراته في الدار العاجلة مع بنى البشر.

لقد تجاور الشعر مع السرد في نص «الغفران» وكان هذا التجاور تجاوراً متفاعلاً وليس مجرد جوار، إلا أنه كان يعوقه - أحياناً - إذا ما أسهب الراوى أو البطل في شرح أو تفسير. ومع أن الشعر شغل مساحة كبيرة من نص «الغفران»، فإن السرد كان غالباً. ولعل من أهم الصعاب التي تواجه قراءة هذا النص هو صعوبة اللغة التي كتب بها، واعتماده على كثير من الألفاظ الغريبة وحرصه على السجع مما يعوق السرد - أحياناً. ولاندرى هل يمكن أن نقول إن أبا العلاء لجأ إلى الصياغة اللغوية الصعبة المعقدة رغبة منه في تجاوز السطحية والسهولة، وزيادة منه في التمسك بالأسول وتمثل الماضي بهدف أن يحظى هذا النص بمصداق أو قبول من بهجنون القص بأشكاله؟

إلا أن أبا العلاء الذي تمثل اللغة في أغرب ألفاظها وأعقدها، تمثل بشكل واضح كل ما أتيج له في التراث السابق عليه، مثل المرويات والأخبار الخاصة بالشعراء أو المتعلقة بالسيرة النبوية، فضلاً عن الخرافات والمعتقدات الشعبية والشيعية، وكان لهذا دوره الذي لا يمكن إغفاله في تأسيس النوع القصصي في (رسالة الغفران).

وتتضح إفادته في تقديم بعض الشعراء من الأخبار المروية عنهم في كتب الأدب، كما هو الحال بالنسبة إلى النابغة مع النعمان بن المنذر أو حسان بن ثابت وحادثة الإفك، أو قصة الأعشى مع قريش التي صده عن لقاء الرسول؛ حيث يلمح النص إلى هذه الأخبار في لقاء البطل مع كل شاعر على حدة؛ بحيث تبدو هذه الإشارات نوعاً من التداعي الذي يتم إثر ظهور الشخصية المعنية، وكل هذه الأخبار كانت تمد المواقف القصصية بمادة تبدو شيقة تعين على توليد السرد واستمراره.

وتحقيقاً لسمة الإغراب في القص، يتراسل النص مع قصص الحيوان، لكن قصص الحيوان هنا يختلف عنه في (كليته ودمته) ويختلف عنه في (القائف)؛ ذلك أن

من لم يشرب خمراً، ولا عرف قط منكراً... فلما رأتهم قالت: ما بال هذه الزرافة، ألكم حال تذكر؟ فقالوا: نحن بخير... وكان فيهم علي بن الحسين وابناه محمد وزيد وغيرهم من الأبرار الصالحين ومع فاطمة عليها السلام امرأة أخرى تجرى مجراها في الشرف والجلالة. فقيل من هذه؟ فقيل: خديجة ابنة خويلد بن أسد بن عبد العزى ومعها شباب على أفراس من نور؟ فقيل: من هؤلاء؟ فقيل عبد الله والقياسم والطيب والطاهر وإبراهيم بنو محمد صلى الله عليه وسلم.

فكانت تلك الجماعة التي سألت: هذا ولي من أوليائنا، قد صحت توته ولا ريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك... في أن يراح من أهوال الموقف ويصير إلى الجنة فيتمتع بالفوز. فقالت لأخيها إبراهيم صلى الله عليه: دونك الرجل. فقال لي: تعلق بركابي. وجعلت تلك الخيل تخلل الناس... إلخ» (٦٣).

ويبدو أن أبا العلاء قد أفاد مما كان يدور من طقوس احتفالية خاصة بالشيعة في تصويره مركب فاطمة والحشد الذي كان ينتظرها. لقد كان واعياً في اختياره مكونات القص (من مرويات وأخبار وخرافات) فضلاً عن إفادته من بعض المعتقدات السائدة في عصره) ودور كل منها في تأسيس السرد والاستمرار به. واستطاع أن يوظف كلا من هذه العناصر داخل مشاهدته القصصية. وبذا هذا واضحاً في وصف رحلة البطل إلى الجنة وأطرافها، وتحقيق هدف السخرية من البطل من خلال المواقف التي وضعه فيها عبر هذه المكونات القصصية على نحو غير مسبوق.

واستمراراً لتحقيق الغاية القصصية، يخصص أبو العلاء وادياً للحيات، يلتقي فيه البطل بحية ذات الصفا التي تخشى حكايتها، وهي حكاية ترجع إلى القصص العربي القديم التي أوردها النابغة في شعره. كما يلتقي بحية أخرى فقيهة عالمة تعرض نفسها على البطل فيهرب منها خوفاً وذعراً. ويتراسل أبو العلاء مع هذا الخط القصصي في التراث حين يستحضر الخرافات التي تروى عن جزر النساء، وما يحكى عن وجود شجر يثمر جنساً من النساء، في حكيه عن الحور العين اللاتي خلقهن الله للجنة، وفي حكيه عن شجرة الجوز التي تحولت ثمارها إلى جوار كواكب يرقصن على أبيات الخليل (٦٢)، ليستمر بالسرد دون انقطاع وليحقق نوعاً من الإثارة والتشويق فضلاً عن تجسيد الصورة الحسية للجنة في أكمل صورة من وجهة نظر البطل.

كما ترسل نص «الغفران» أيضاً مع المعتقد الشيعي الذي يدور حول شفاعت آل البيت، حين جعل الأعشى يدخل الجنة بشفاعة علي بن أبي طالب، وحين جعل البطل نفسه يدخل الجنة بشفاعة فاطمة؛ حيث وظف ذلك قصصياً، فتعاقب مراحل الشفاعات تجعله يستطرد في تفاصيل تساعد على استمرار السرد. ومن هنا، كان تجسيد النص لموقف البطل يوم الحشر من أكثر المشاهد القصصية نجاحاً في نص «الغفران». فالبطل يلجأ إلى حمزة بن عبد المطلب الذي يحيله إلى علي بن أبي طالب ليشفع له عند النبي، لكن علياً لا يأبه به ويسأله عن صحيفة حسناته، فيخبره أنها فقدت منه، ويطلب منه شاهداً بالتوبة، وهكذا تتعقد الأمور... إلى أن يأتي بشاهد، لكن علياً يعرض عنه، ويقرر أن ينتظر لحظة خروج فاطمة عليها السلام لتسلم على أبيها:

«فلما حان خروجها ونادى الهاتف أن غصوا بأبصاركم يا أهل الموقف حتى تعبر فاطمة بنت محمد صلى الله عليه وسلم، اجتمع من آل أبي طالب خلق كثير من ذكور وإناث

وعلى الرغم من جرأة أبي العلاء في اختياره موضوع القص في (رسالة الغفران)، وعلى الرغم من الإنجاز الذي حققه في توليد هذا الشكل القصصي، فإنه بدأ مقيداً هو الآخر بإثر فكري ولغوي محافظ، بوقوعه في النصبه أحياناً - استشهاده بآيات القرآن والشعر - وبإسقاطه الشعراء المحدثين، وبغوصه في بحار الغريب وغير المألوف في صياغته اللغوية، وبإغراقه النص في الشروح والتفسيرات التي أوشكت أن تجهض السمة القصصية للنص.

إن هذا الشكل الجديد الذي أقصره أبو العلاء (الرسالة - القصصة) لم يكن منقطعاً عن التراث العربي التقليدي السائد، فجاء متشبهاً به رغم ما يحويه من موضوع جديد ومضمون جري. إن الوضعية الاجتماعية والفكرية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي في عصر أبي العلاء قد حفزته إلى توليد نوع جديد حاول أن يتجاوز به الأنواع التقليدية، لاسيما الشعر. وقد ساعده على توليد هذا النوع وضعه الفردي - عزله الواعية التي اختارها - الذي مكّنه من استقرار كل ما يمكن الاستفادة به قصصياً في التراث العربي القديم، وتوظيفه في توليد هذا الشكل القصصي.

لقد تآزر الشعر والسرد في نص «الغفران» في تجسيد جانب من جوانب الصراع اللغوي والفكري في عصره. ومن هنا، كان تحديد شخصيات القص بشعراء عصر الاستشهاد فضلاً عن اللغويين والرواة؛ ذلك لأنهم يمثلون الإطار المرجعي للبطل المتعالم الذي لم يفارق حفظه ولم يتخل عن نصيبه حتى في الجنة. وقد أسهم اختياره شعراء معروفين في تذليل مهمة السرد بالنسبة إليه، لأنه في تقديمه لها كان مستنداً إلى تاريخها المعروف لدى قارئه، واكتفى ببعض الإشارات التي كان يلجأ بها إلى مواقف معينة في حياتهم، أتت على لسان البطل لتكشف عن نوعية ما بهم في حياة هؤلاء الشعراء.

ولم يكن يحتاج هذا كله لولا هذا الشكل المفتوح الذي ولده من داخل الرسالة؛ ذلك الشكل الذي يسمح بتجاوز الأنواع المختلفة، وتجسيد اختلاف وجهات النظر المتعددة، ليصبح وسيلة جديدة (قصصية) للتعبير. لكن أبا العلاء لم يشأ أن يعمق من تجسيده الصراع في عصره حين اقتصر على ذكر شعراء عصر الاستشهاد دون أن يعرض للشعراء المحدثين، فأثر الصمت وال سكوت عنهم في هذا الجزء القصصي إشاراً للسلامة، ورغم اعتداده المعروف عنه بشعر المحدثين.

الهوامش

- (١) راجع: حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ج ٣، ص ٢٦٤ وما بعدها.
- (٢) (٣، ٢) حنابلة إبراهيم الأحمد الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٧٢ - ١٧٤، ٢١٨، ٢١٩.
- (٣) وما بعدها.
- أشار آدم مزر وشوقي ضيف إلى أن ظاهرة القصص ظاهرة تخلص بها كتابة بديع الزمان وتميزها عن غيرها، راجع: آدم مزر، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، المجلد الأول، ص ٤٥٧، ٤٥٨.
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر ط ٨، ١٩٧٧، ص ٤١.
- (٤) الحضرة القيرواني، زهر الآداب ولعل الألباب، تحقيق زكي مبارك، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، لبنان، ١٩٦٥، ج ٤، ص ١٠٣٣.
- (٥) انظر في معنى رسالة: أبو البقاء الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥، القسم الثاني ٣٨٦، الشهابي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، ج ٣، ص ٧٣، ٧٤.
- (٦) أبو العلاء المري، رسالة الصالح والفاصح، تحقيق عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر ١٩٧٥، راجع مقدمة المحقق.
- (٧) انظر: عبد الغفور الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٠٤، الفلطي، إنباء الرواة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦، ج ١، ص ٩٨.
- (٨) انظر: رسالة ابن الفارح ضمن رسالة الغفران لأبي العلاء المري، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت العاطي)، دار المعارف، ١٩٥٠، ص ٣٢، ٣٣.
- (٩) رسالة ابن الفارح، ص ٢٤، ٢٥.

- (١٠) المصدر السابق، ص ٢٦.
- (١١) انظر: طيب تيزى، مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط، دار دمشق، دمشق، ط ٢ ص ١٨١ - ١٨٥. عبد الميزز الدورى، مقدمة فى التاريخ الاقتصادى العربى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٦٧ وما بعدها.
- (١٢) رسالة الغفران، ص ٤٠٦ - ٤١١.
- (١٣) رسالة الغفران، ص ٤٤٤ - ٤٤٦.
- (١٤) طيب تيزى، مشروع رؤية جديدة، مرجع سابق، ص ١٨١ وما بعدها، أم مقر، الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى.
- (١٥) الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى، مجلد ١، ص ٣٨١.
- (١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- (١٧) أبوالملاء الممرى، ديوان سقط الزند، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٥، السفر الثانى، القسم الأول، ص ١٠.
- (١٨) رسالة الغفران، ص ٣٠١.
- (١٩) رسالة الصاهل والفاصح، ص ٢٠٢. انظر أيضا ١٠٣، ١٠٤.
- (٢٠) رسالة الغفران، ص ٤٠٢، ٤٠٣.
- (٢١) انظر إحسان جاس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١، ص ٣٦٦ وما بعدها.
- (٢٢) ياقوت الحموى، معجم الأدياء، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩١، ج ٤، ص ٣٣٣.
- (٢٣) ياقوت الحموى، معجم الأدياء، ج ٤، ص ٣٣١.
- (٢٤) رسالة الصاهل والفاصح ص ٢١٩، ٢٢٠.
- (٢٥) رسالة الغفران، ص ٣٧٢.
- (٢٦) الغفران، ص ١٣٢.
- (٢٧) نفسه، ص ٢٤٠، انظر أيضا ص ٢٤٦.
- (٢٨) انظر: القفطى، إنباء الرواة، ج ١، ص ١٠٠.
- (٢٩) الغفران، ص ١٢١، ١٢٢.
- (٣٠) نفسه، ص ١٣٠، ١٣١.
- (٣١) الغفران، ص ١٣٢ - ١٦٠.
- (٣٢) نفسه، ص ١٦٠.
- (٣٣) نفسه، ص ٢٨١.
- (٣٤) نفسه، ص ٣٠١.
- (٣٥) نفسه، ص ٣٥٢.
- (٣٦) انظر على سبيل المثال الغفران، ص ١٩٢، ٢٤١، ٢٧٤، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٢٨، ٢٥٤، ١٧١، ١٧٢.
- (٣٧) الغفران، ص ٢٦٠، ٢٦٤.
- (٣٨) نفسه، ص ١٩٨.
- (٣٩) نفسه، ص ٢١٠.
- (٤٠) نفسه، ص ٢٤١.
- (٤١) نفسه، ص ٢٧٩ وما بعدها.
- (٤٢) نفسه، ٣٧١/٣٧٠.
- (٤٣) بامكجور، بامجور، ما يجب. يقول أبوالملاء إنها لغة يستعملها أهل اليمن. الغفران، ص ١٩٣.
- (٤٤) الغفران، ص ٢٣٠.
- (٤٥) الغفران، ص ٢٣١.
- (٤٦) الغفران، ص ٢٣٩.
- (٤٧) الغفران، ص ٣٢٢.
- (٤٨) الغفران، ص ٣٣٦.
- (٤٩) انظر لقاء البطل بالحارث اليشكرى، ص ٣٢٤ - ٣٢٦.
- (٥٠) الغفران، ص ٣٤٢.
- (٥١) الغفران، ص ١٧٨.
- (٥٢) الغفران، ص ١٧٦، انظر أيضا ٢٥٩، ٢٦٠، ١٩٤، ١٩٥، ١٧٠، ١٧٣.
- (٥٣) راجع صفحات ١٨٩، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٢، ٢١٣، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٥٨، من الغفران.
- (٥٤) الغفران، ص ١٨٧.

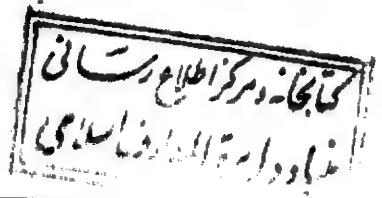
- (٥٥) الغفران، ص ٢٧٧.
 (٥٦) انظر أيضا الغفران، ص ٢٧٨، ٣٦٥.
 (٥٧) انظر، ص ٢٦٩، ٢٦٦، ٢٦١.
 (٥٨) انظر، ص ١٢٢، ١٢٣، ٢٦٤، ٢٦٥، ٣٢٥، ٣٠٣ - ٣٠٥.
 (٥٩) انظر، ص ٢٢٢، ٣٤٢، ٢٦٩.
 (٦٠) انظر، ص ١٦٨.
 (٦١) أسد القاصرة، سبع التهم عبة بن أبي لهب زوج رقية بنت الرسول صلى الله عليه وسلم. ويرى أن الرسول زوج ابنته رقية، فأمره أبو لهب أن يطلقها ففعل. ودها عليه رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: اللهم سلط عليه كلباً من كلابك فأكله الأسد في بعض أسفاره ويقال إنه التهمه بموضع القاصرة بطريق الشام. انظر ابن قتيبة، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٢٥، انظر: رسالة الغفران، ص ٢٩٧. أما ذئب الأسلمي، فهو ينسب إلى أصبان بن أوس الأسلمي، أسلم ومات بالكوفة في بداية حكم معاوية، يعرف بمكلم الذئب وذلك أنه كان في غم له فقد الذئب على شاة منها، فصاح عليه، فألقى على ذنبه وحاطبه ثلاثاً: تحول بني وبن زكي ساء الله إلى، فمن لها يوم يفعل عنها؟ انظر رسالة الغفران ص ٢٩٨.
 (٦٢) رسالة الغفران، ص ٢٧٩ - ٢٨٠، ٢٧١. انظر حسين لويز، حديث السعداء القديم، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، بيروت، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٩٦ وما بعدها.
 (٦٣) الغفران، ص ٢٥٠ - ٢٥٢.



فى استنطاق النص :

حى بن يقظان :

سيرة ذاتية لابن طفيل



عبدالله إبراهيم *

- ١ -

التي تتصل بالنص، وتكونه، تعد من الأمور المنهجية الملازمة للبحوث التي تهدف إلى تحقيق إعادة نظر فى موروث الماضى، بما يشحنه بالقوة والديمومة، وينشط البؤر الدلالية الكامنة فيه، سعيًا وراء كشف قيمته الأدبية.

إن هدفًا مثل هذا هو الدافع وراء إعادة النظر فى نص (حى بن يقظان) لابن طفيل، وقراءته قراءة جديدة، استناداً إلى تنظيم مكوناته، بما يجعل النص يقرأ قراءة تختلف عما كان يقرأ فيه من قبل.

إن النظر إلى النص المذكور، عبر منظورين متلازمين، هما عد النص سيرة ذاتية - فكرية لابن طفيل من ناحية، ونصاً ذاتياً إشراقياً يحمل رؤية المؤلف من ناحية أخرى، أفضى، عبر الاستنطاق والتأويل، إلى الوقوف على جميع الإشارات والعلامات التي تغلب هذا الأمر وتفسرها ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية، بما يجعل النص نفسه إطاراً لبؤرة خاصة، ولكن موهمة، هى التجربة

تظهر النصوص الأدبية الكبرى فى التاريخ، دون أن نخضع مباشرة لإشكالية التجنيس، إذ إن البحث فى أمر الأجناس الأدبية بحث حديث، تأخر كثيراً عن عصور النصوص القديمة. والنظر مجدداً فى جنسية النص الأدبي، واستنطاقه وتأويله، أمر يهذى النص بعوامل القوة أكثر مما يضعف شأنه؛ ذلك أنه، يخصب المظاهر الخفية فيه، التي ضمرت بسبب كثير من الظروف المتصلة بتاريخ النص وطرائق تلقيه. بيد أن استنطاقاً لا يقوم على قرائن ينطوى عليها النص، يعدّ ضرباً من «التقويل» الذي قد يلحق ضرراً فادحاً بالنص نفسه، كما أن استنطاقاً لا يأخذ فى الاعتبار دور العناصر المكونة للنص، فى علاقاتها بالدائرة الإبداعية التي تندرج فيها نصوص الأدب قيد البحث، سيفضى إلى مزيد من الأوهام الخطيرة. فالمضاهاة بين المظاهر والملاحع والعناصر

* كلية الآداب - ليبيا.

الوجودية والفكرية للمؤلف. وقد استدعى ذلك بسط
أرضية البحث، بالوقوف على الملامح العامة للرؤية
الإشراقية، كما تجلت للسهورردى، ولم يأل البحث
جهداً في توضيح كل ما يتصل بالنص، مما له علاقة
بفلسفة الإشراق من جهة، وبالظروف التاريخية التي
احتضنت النص ومؤلفه من جهة أخرى، بغية توضيح
الموجهات الخارجية التي تجمل من ذلك النص سيرة ذاتية
لا بن طفيل.

- ٢ -

يعرف السهورردى (٥٨٧ = ١١٩١) الإشراق بأنه
«شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة
الوهم»^(١). وهو يقترب بالكشف الذي هو «ظهور الأنوار
العقلية ولعانها وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند
تجردها»^(٢). وتكون الحكمة الإشراقية، تبعاً لذلك:

«حكمة إلهية، لأنها تنشأ معرفة الله
والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة
الداخلية، حتى تستحيل النفس إلى مرآة،
تنعكس عليها الحقائق الخالدة»^(٣).

ولا يكون ذلك ممكناً، حسب السهورردى، شيخ
الإشراق، إلا بـ «الانسلاخ عن الدنيا» و «مشاهدة الأنوار
الإلهية»، ثم الوصول إلى حال من الكشف «لا نهاية
له»، يتحول فيها العابد إلى «حكيم مثله» يفقد القدرة
على جسده، لأن بدنه «يصير كقميص يخلعه تارة
ويلبسه تارة». ثم يخلص السهورردى إلى القول: إن
الإنسان لا يعد من حكماء الإشراق «مالم يطلع على
الخميرة المقدسة، ومالم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى
النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد»، ثم يعلل ذلك
بالقول إن قدرة الإشراق «تحصل له بالنور الشارق عليه»،
وبعض متسائلاً:

«ألم تر أن الحديد الحامية إذا أثرت فيها النار
تشبه بالنار، وتستضيء وتحرق؟ فالنفس من
جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست
لباس الشروق، أثرت وفعلت، فتومي فحصل
الشئ بإيمائها، وتصور فيقع على حسب
تصورها»^(٤).

وهنا يشخص سؤال جوهرى، وهو: ما السبيل الموصلة
إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ إن السهورردى ذاته،
يحدد ذلك كونه رأس حكماء الإشراق، فيقول مخاطباً
مريد تلك الحكمة:

«أنت إذا واظبت على التفكير في العالم
القدسى، وصمت عن المطاعم ولذات
الحواس إلا عند الحاجة، وصليت بالليالي،
ولطفت سرك بتخيل أمور مناسبة للقدس،
وتاجيت الملاء الأعلى متلطفاً متملقاً، وقرأت
الوحي الإلهى كثيراً، وطربت نفسك أحياناً
تطريباً، وعبدت ربك تعظيماً ورهبت قواك
ترهيباً، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق
للذبة، ويكثر فتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة
الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار،
وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتاج إلى
السماع من غيرك»^(٥).

وسينين لاحقاً كيف أن حي بن يقظان قد تمثل
كل هذا، تمثلاً روحياً، وهو فى مغارته، وأفلح فى بلوغ
مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المعاناة والنظر أولاً،
والبحث والتقصي ثانياً، ثم التماهى فى ذات الخالق
أخيراً لتسطع فى داخله أنوار الإشراق، كما رسم
السهورردى مظاهرها وتجلياتها.

تذهب فلسفة الإشراق إلى أن نشأة الكون قد حدثت على سبيل الانبثاق عن موحد يستقصى إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجوداً مطلقاً، وعنه تواتت نزولاً مكونات العالم. وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفى تلك الصفات في أحط الأشياء كالمعادن والأحجار. وعلى نقیض ذلك، فكلمة ارتفعت الموجودات في مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقتربها إليه، وتماهيا فيه؛ لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الدهومة، وهى فى ذلك شأنها شأن النور الذى يزداد وهجاً كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلاً للإدراك والتفكير، وجب على النفس أن تخن إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج فى الموجد الأول، وذلك لا يتم، حسب حكمة الإشراق، إلا بالاختيار، فالبحث النظرى، وأخيراً بالتأمل الباطنى، إذ يفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الشابة، فتنال بذلك سعادتها العظمى المرجوة. وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبه بالأجرام السماوية والأفلاك، لتنظيم درجات التسامى، ابتداء من كرة القمر، وهى مما تقابل العقل العاشر، وصولاً إلى زحل الذى يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثانى، وصولاً إلى العقل الأول الذى يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه تبلغ غاية سعادتها وكمالها^(٦).

- ٣ -

كان ابن سينا (٤٢٨ = ١٠٣٧) قد دشن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي، فى رسالته (حى بن يقظان)

التي كانت موجهة لرؤية ابن طفيل، ليس فى احتذاء العنوان فحسب، إنما فى المنظومة المعرفية التي كانت رسالته تحمل عليها، بالإشارة والإيهام والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المشائين، إلا أنه أقر أخيراً فى (منطق المشرقيين) بأنه يريد أن يضع «كتاباً يحتوى على أمهات العلم الحق الذى استنبطه من نظر كثيراً، وفكر ملياً، ولم يكن من وجوده الحدى بعيداً»، وكان حسب قوله بعض بالكتاب إلا على «الذين يقومون منا مقام النفس»^(٧). ثم تقدم خطوة أخرى وأخيرة فى مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه (الإشارات والتنبيهات) الذى احتوى، كما يقول، «أصولاً وجمالاً من الحكمة» هى، كما يقول نصير الدين الطوسي (٦٧٢ = ١٢٥٥)، من «أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين»، وتتصل تلك الأصول والجمل بـ «معرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبثثة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها»^(٨).

إن رسالة (حى بن يقظان) لابن سينا إنما هى وصف لعروج العقل الفعال الرمزي إلى الموجد المطلق الذى يتربع على العرش، حسب نظام ابن سينا الكونى. ويظهر ذلك العقل بصورة «شيخ بهى قد أوغل فى السن، وأخت عليه السنون، وهو فى طراوة العز، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب»^(٩). إن رحلة «حى» ابن سينا داخل النفس هى ذاتها رحلة «حى» ابن طفيل، كلاهما ارتحل بغية الاتصال بالموجد المطلق، فحاضاً صعب الكشف والإشراق معاً.

- ٤ -

لقد ألمح إلى إشراقية (حى بن يقظان)^(١٠)، وأشير إلى أن موقفه «صورة لابن طفيل عن نفسه منهجاً

إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التي تغذى نص (حي بن يقظان) برؤيته، وتؤكد أنه «سيرة ذاتية - فكرية، مقننة لابن طفيل».

يقرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثلها قبله ابن سينا بالقول: «إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها»^(١٣). أما كيف يعبر عن تمثله تلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذي كان قد حرك فيه خاطراً شريفاً أفضى به إلى:

«مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعتره من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل - ١٠٦».

إن سؤالاً غاية في الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يظل البحث عن جواب له مائلاً في الذهن، في تضاعيف ما يأتي من التحليل، وهو سؤال مركب من مجموعة أسئلة:

ما الحال الغريبة التي لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولم يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولم تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولم تمتنع على الإخفاء؟ وأخيراً، ما الذي يجعل البوح بها أمراً متعذراً إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

وخصصاً وموقفاً^(١٤). بيد أن الجابري لا يرى ذلك؛ فابن طفيل، كما يرى، يقدم «قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها»، وينفي إشراقية لأنه «لم يكن ينطلق في تفكيره ولا في إشكاليته من منطلق ابن سينا»، ودليله على ذلك «فشل حي بن يقظان في إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الدينية هي مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالعقل». وفشله هذا، حسب الجابري، يحيل على «فشل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلى دمج الدين في الفلسفة». أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، كما يذهب الجابري، فهو «الفصل بين الدين والفلسفة»^(١٥).

لا يستند الجابري في تقويل موقف ابن طفيل، فيما نرى، إلى معطيات تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل. واعتماده على «الموقف الدرامي» الذي اتخذته حي بن يقظان لا يقيم الدليل على دعواه؛ ذلك أن استنطاق النص، في مقدمته وخاتمته، وفي متنه، إنما يفضي إلى موقف مغاير تمام المغايرة، كما سيتضح في الفقرة الآتية.

- ٥ -

شأنه شأن الغزالي (٥٠٥ = ١١١١) في (المنقذ من الضلال)، أطر ابن طفيل «نص» (حي بن يقظان) بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو «إجراء منهجي» يحد منه من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى توصيلها إلى المتلقي الذي يتحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة الذي يبدأ معه الكتاب وينتهي به، وسيوضح دور هذا السائل في تضاعيف الاستنطاق، وكيف أنه يوجه قراءة النص وجهة

«إنما نريد أن نحملك على المسالك التي تقدم عليها سلوكنا، ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولاً حتى يفضى بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه، وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه».

ويختتم ذلك، كاشفاً هدفه بوضوح لا لبس فيه، لمن يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول: «أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطرق، وأمنها من الغوائل والآفات - ١١٦»، وسبيل دخول الطريق التي تفضى إلى المشاهدة والكشف، إنما يكون باصطحاب السائل، عبر معادل رمزي قوامه الحكاية التي توازي تجربة «حي ابن يقظان» فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية.

ما أن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حي ابن يقظان وسلامان وأسبال، حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجدداً، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم:

«قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد في كتاب، ولا يسمع في معتاد الخطاب، وهو العلم المكنون الذي لا يقبله إلا أهل المعرفة بالله، ولا يجهله إلا أهل الغربة بالله - ٢٣٥».

أهكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته، ممن بلغ بهم الكشف حداً تماهوا في ذاته، شأن حي ابن يقظان؟ وأهكون أهل الغربة بالله، غير أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل، بغية معرفة حقيقة الموجد الأول؟ وهل يكون «العلم المكنون» سوى الكشف السري الإشراقي الذي لا يسيره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟ إن ابن طفيل لا يكتفى بكل ما ورد ذكره، إنما يمضي ملحاً على تحقيق دعوته، متجاوزاً صيغة الأفراد في الخطاب إلى صيغة الجمع، فيقول:

إن التوسل بالسرد الرمزي مكن ابن طفيل لا من نموه دعوته إلا على من هم في مقام نفسه فحسب، إنما حرر وسائله التعبيرية في كشف مالا يكشف بالوصف والحجاج والتحليل. ولهذا، فإن حالة الدهول التي أبداهما إنما تذكر بخمرة الدهول التي كانت تتاب كبار المتصوفة من أمثال الجنيد والحلاج وذو النون المصري وابن عربي، وتقف أيضاً في صف تعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل يتعالى على اللجوء إلى عبارة خاطفة تضيء وجده، ذلك أن الشطح المباشر قد يفضى إلى الطعن في ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين الذين منهم «من لم تحذقه العلوم» أو أنه «قال فيها بغير تحصيل - ١٠٦». فالوسيلة ينبغي أن تعبر عما هو كلي لا جزئي، ولا سبيل أكثر قدرة من «التمثيل الرمزي» للحالة الواعية وغير الواعية، وفيما كان المتصوفة يذهبون إلى أن «سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (= التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شيء علمه»^(١٤)، وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي (٢٦١ = ٨٧٤) قد عبر عنه بقوله: «لا يزال العبد عارفاً مادام جاهلاً، فإذا زال جهله، زالت معرفته»^(١٥). فابن طفيل والإشراقيون يقولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما مرحلة سابقة للكشف والإشراق، وهو ما اصطلاح عليه الغزالي بـ «العلم بكيفية تصفيل المرأة»^(١٦). ويوضح ابن طفيل جملة الأمر قائلاً: «استقام لنا الحق أولاً بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة، ثم لا يتروك بالقول، لذلك رأينا أنفسنا أهلاً لوضع كلام يؤثر عنا - ١١٥»، ثم يدعو سائله إلى مرافقته في رحلة الكشف الإشراقي، مخاطباً إياه:

«رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق - ٢٣٥». وسألهم أن يقبلوا اعتذاره لكونه يرى نفسه ملزماً بقول ما يجب قوله، والخوض في هذا اللباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب:

«إلا لأنى تسنمت شواقي يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقرّب الكلام فيها على وجه الشرعيب والتشويق في دخول الطريق - ٢٣٥».

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما، الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقاً على سبب ذلك. وثانيهما - وهو أمر غاية في الأهمية - انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحث على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة و«الحق الذي لا جسمية فيه». والأمر الذي يكشف عن الأسرين المذكورين تأكيد المتواصل أن حالة الكشف عصبية على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق، إلا التعبير عن انذهاله تمثيلاً، من جهة، وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية، بتأكيد أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح في كشف مضامينه، على نحو يجعل المثقف يعتقد بها، من جهة أخرى.

إن مهمة ابن طفيل مهمة عسيرة، ولكنها ناجحة. فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب،

إنما يهدف أيضاً إلى تمثيلها على نحو يجعل المرء منجذباً إليها وجدانياً وحسياً، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا قد مهد سبيل الكشف، تمثيلاً، في رسالته (حى ابن يقطان)، فإن ابن طفيل قد أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكاية الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وبذا، فإنه فاق، فيما نظن، السهروردي (شيخ وقته في علم الحقيقة) (١٧) الذي استهواه الاستغراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه، وأبهمت فيها مقاصده، في (أصوات أجنحة جبرائيل) و (الغربة الغربية)، إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج في خضم ذلك العالم البكر، شبه المجهول.

- ٦ -

إذا أفلحت الفقرة السالفة في كشف إشراقية ابن طفيل والدعوة إليها، استناداً إلى استنطاق مقدمة الكتاب وخاتمته، فالأمر يلزم أن نبين الأسباب التي جعلته يتوسل الرمز للتعبير عما كان يهدف إلى الوصول إليه، وذلك قبل أن نضع عبارة «سيرة ابن طفيل» محل عبارة «قصة حى بن يقطان».

لقد وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابن طفيل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شيده ليكون فضاء يؤطر منظومة الوقائع التي تكفل حى بن يقطان بالقيام بها، وهي وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق. بيد أن ثمة سببين آخرين يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر، وهما سببان مترابطان: الأول، استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساساً وانخفاً بموضوعه.

بل إن الأمر يبلغ عند ابن طفيل حداً يجعله يوقف
توالى متن حكاية حتى، في اللحظة التي يكون فيها قد
بدأ «يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة
الحق (= الله) حتى تأتى له ذلك». في هذه اللحظة -
الذروة، يتدخل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلاً له:

«اصب الآن بسمع قلبك، وحدق ببصيرة
عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه
هدياً يلقيك على جادة الطريق، وشرطى
عليك أن لا تطلب منى في هذا الوقت مزيد
بيان بالمشاهدة، على ما أودعه هذه الأوراق،
فإن الجهال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر
ليس من شأنه أن يلفظ به خطر - ٢٠٧».

يتضح في الفقرة أعلاه مقدار ضيق ابن طفيل
بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حتى وهو على مشارف
بلوغ غايته، وهو أمر نادراً ما تشكى منه الإشرافيون،
بالصورة التي تشكى فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته
الأسلوبية التي تجلت في الكتاب. ألا يعبر ذلك، حقاً،
عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال
الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حتى بن يقظان
ينزلق إليها بأحاسيسه جميعاً؟ فإذا كان الأمر كذلك،
فلننض إذن مع ابن طفيل في التعبير عن ضيقه
بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى
كشفه؛ ذلك أن:

«العالم الإلهي الذي لا يقال فيه كل أو
بعض، ولا ينطق أسرته بلفظ من الألفاظ
المسموعة، إلا وتوهم فيه شيء على خلاف
الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت
حقيقته إلا عند من حصل فيه - ٢٠٩».

وسرعان ما يعلن ضيقه بالأمر كله فيقول: «ألم نقدم
إليك أن مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل

والشأن، الحظر الذي كان قائماً على الإشراف في
الأندلس، لارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان
يعبر عن نفسه بواسطة مواقف سياسية مناهضة للحكم
في الأندلس في القرنين الخامس والسادس، بل قبل
ذلك، كما تجلّى في موقف السلطات من الجمعية
المسرية (نسبة لابن مسرة الباطني ٣١٩ = ٩٣١) التي
«دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع
مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة» (١٨)
واليك تفصيل الأمر في السببين المذكورين.

أشار ابن طفيل كثيراً، في تضاعيف مقدمته
وخاتمته للكتاب، إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة
المشاهدة هو «الألفاظ الجمهورية»، ويقصد تلك الألفاظ
الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التي تعبر
تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل
عرفانه، ولا يتردد في الاعتراف، كما أوردنا من قبل، أن
الأمر من الغرابة «بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به
بيان»، ولم يجد في «الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل
على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة -
١٠٨». وهو يوافق الشيخ الرئيس في أن ذلك لا يكون إلا
ذوقاً، وليس «على سبيل الإدراك النظري المستخرج
بالمقاييس وتقديم المقدمات وإنتاج النتائج - ١٠٨»، بل
إنه يقرر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفاظ المعروفة،
يفقدها حقيقتها، لأن:

«هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في
كتاب، ومتى حاول أحد ذلك، وتكلفه
بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار
من قبيل القسم الآخر النظري؛ لأنه إذا كسى
الحسروف والأصوات، وقرب من عالم
الشهادة، لم يبق ما كان عليه بوجه ولا حال،
واختلفت العبارات فيه اختلافاً كثيراً - ١١٠».

وتختشد مقدمة الكتاب وغاياته بالإشارات الواضحة التي تخيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفظ، فإن باجة (٥٣٣ - ١١٣٩)، كما يقول، منعه الطعن في سيرته، والقدح في شخصه، من أن يكشف إشراقيته. ولهذا، فإنه يحترز في مخاطبة سائله كثيراً، وما أن يلمعن إليه، حتى يؤكد له أن ما دفعه للبرح بما ينطوي عليه من رؤية «صحيح ولائق وذكاء صفائك». وعليه أن يحسن الظن به، وأن لا يتنازعه الشكوك والظنون، لما بينهما من «المودة والمؤالفة». فما يسفر عنه إن هو إلا من «العلم المكتون ولم يحتمل أن يضمن به عليه، ويشح به على من هم على شاكلته»، فما كان أمامه سوى «إنشاء هذا السر، وهتك الحجاب - ٢٣٥».

- ٧ -

فرغنا فيما وقفنا عليه، في الفقرة السابقة، من استنطاق إطار «النص»، فخلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتك لسببين، هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف أمره. بيد أن «متن النص» يقدم لنا كشفاً «رمزياً» أكثر أهمية فيما نحن بصددده، أعنى السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحسية التي يلجأ إليها حي بن يقظان بغية تحقيق هدفه. وسيوضح أن الوسائل التي اتبناها، والمراحل التي مر بها، تماثل ما كنا قد وصفناه في الفقرة الثانية.

بدأ «حي» بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت الظبية التي أرضعته، فكان سبب الموت سؤالاً غامضاً استفزته للبحث في كنه الأمر، فأصبح العثور على سر الحياة هدفاً أساسياً من أهداف بحثه. ويخمره شوق حارم، حالما يضع يده على السر، ثم يملل حينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح أو النفس التي بوجودها في الجسد توجد الحياة في الكائنات. ويبدأ، بعد ذلك، البحث في جواهر الأشياء أو نفوسها، مثل الحيوانات

حال توهم غير الحقيقة - ٢١٥، ثم يبلغ سائله أن لا شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق الوصف، ويستعصى عليه:

«هذا القدر هو الذي أمكنني الآن أن أسير إليك به، فيما شاهدته «حي بن يقظان» في ذلك المقام الكريم (= مقام الله) فلا تلتبس الزيادة عليه من جهة الألفاظ، فإن ذلك كالمعتذر - ٢١٦».

هذا هو، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير عما كان يريد التعبير عنه، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذي جعله يتكتم على إشراقيته، فيبدو - وابن طفيل يوارب فيه - غاية في الأهمية، وهو يلمح إليه إلماحاً، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ. فهو يرى أن المشاهدة بوسيلة الإشراق شيء خطير ونادر، بل هو «أعدم من الكبريت الأحمر - ١١»، وذلك لقلّة من ظفر به «الاسيما في هذا الصقع الذي نحن فيه (= الأندلس)، لأن من الغرابة في حد لا يظفر بسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يحزم الناس به إلا رمزاً، فإن الملة الحنيفية، والشريعة الحميدة، قد منعته من الخوض فيه، وحذرتاه عنه - ١١١». فإذا وضعنا أمام أنظارنا الموقع السياسي والاجتماعي والثقافي لابن طفيل، إذ كان وزيراً معروفاً في غرناطة، وكاناً للسر في بلاط الموحدين، وطبيباً لسلطانهم أبي يعقوب يوسف (٥٨٠ = ١١٨٤)، وحيث كانت عامة الأندلس تعتقد بالمالكية مذهباً لم ينافسه مذهب آخر في ربوعها، تبين لنا السبب الذي جعل ابن طفيل يضيف على رؤيته غطاء التكتك والسر، ولم اتخذ التلميح العابر وسيلة له، بل التصريح الواضح.

يورد ابن طفيل المحتوى الذى أوجزناه، هنا، بوساطة عرض مباشر لجارب هى على الطبيعة، ويكشف خلال ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا يلجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعاض عن ذلك بالعرض والتشثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ الغاية القصوى.

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقى للنفس وسعادتها من جهة، وكشوفات حى بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، وما توصل إليه «حى» من جهة أخرى، تكشف درجة عالية من التماثل والمطابقة بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع حى بن يقظان على وجهه، هو تمثيل قصصى - رمزى لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية. فإذا استحضرننا حماس ابن طفيل فى دعوته السرية للإشراق، كما وقفنا عليها فى الفقرة الخامسة، اتضح لنا مقدار التطابق الكلى بين رؤيته ورؤية قرينه حى بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان «قناعاً» موه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصلية. فإذا كان الأمر كذلك، وقد أفضى بنا الاستنتاج إلى ذلك، ألا يصح إذن أن نقول إن قصة «حى بن يقظان» هى «سيرة ذاتية» - فكرية لابن طفيل، استعانت بالرمز والعرض والتشثيل، للتنويه على رؤية صاحبها الذى وجد أن هذا الأسلوب لا يمكنه من عرض رؤيته بيسر فحسب، إنما يجنبه أيضاً مخاطر كثيرة كانت محدقة به، وكان هو فى غنى عنها فى تلك «الأصقاع» التى هى الأندلس؟

- ٨ -

كان روزنتال قد قرر أن «النقطة الرئيسية فى كل التراجم الذاتية العربية هى فى وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان»^(١٩)، وهو أمر يكشف أن السبر الذاتية العربية كانت تعنى

والنباتات، وتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية ومازاد عليها من صور. ويستنتج، تبعاً لذلك، أن كل جسم مكون من مادة وصوره، وهذا يكون قد حل أسرار الموجودات الحية التى تحيط به، وهو بعد فى الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعه بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حينها لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، فى هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه بتعلق بالعالم الأرفع، ويكون قد بلغ الخامسة والثلاثين. وإثر ذلك، تبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اهتمام «حى» لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه، وكلما انكشف له جانب ازداد انغماراً فى سعاده، وانصرف تماماً إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقق من أن سعاده لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ بتشبه بالأجرام السماوية ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، ويستعين بوسائل الحذر كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيراً فى بلوغ مقصده، إذ يعتزل الحياة، ويلجأ إلى مغارة منعزلة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة، سرعان ما يعتادها مع مرور الزمن، ويكون آنذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق «حى بن يقظان» حالة التماهى فى ذات الخالق بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولاً، ثم الحدسية الإشراقية ثانياً، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولاً يهده على الحق، ويتم له كل ذلك قبل أن يقبض له اللقاء بـ «أسال» الذى يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التى يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ما كان قد اكتشفه بوسائله الخاصة، فلا يزيد ذلك إلا ثباتاً على ما بلغ فى مجاهدته وحدوسه.

بالتشكل العقائدي والفكري لأصحابها، ولا تنصرف إلى الجانب الشخصي الوجداني - إلا نادراً - كما هو الأمر عند ابن حزم. ولقد بين لنا استقراء أجريته حول السيرة الذاتية العربية:

«أن هذا الشكل من فن السيرة العربية يصف، بأساليب مباشرة، أو غير مباشرة، رحلة التكون الفكري والعقائدي لصاحب السيرة، الأمر الذي يجعل شخصيته هي المركز الذي يضيء أهمية على ماحوله، وكل شيء لا يكتسب أهمية إلا عبر منظوره الذاتي لما يحيط به، ولهذا فإن رؤيته تكتسب أهميتها الخاصة في تحديد مسيرة التطور الفكري له. أما العناية بالجوانب الشخصية، وجدانياً وعاطفياً، فلم يلتفت إليها كتاب السهر الذاتية، إلا ما له علاقة مباشرة بالتكون الثقافي؛ الأمر الذي يقرر أن البواعث الكامنة، وراء كتابة السهر هي: الرغبة المتأخرة بتقديم سيرة اعتبارية، لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة البحث عن الحقيقة في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية والفكرية»^(٢٠).

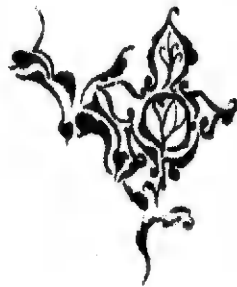
إن هذا الإطار العام لمناحي العناية الخاصة بالجانب الفكري والعقائدي يتجلى في سير عربية كثيرة، مثل

السيرة الذاتية لابن الهيثم والرازي وحنين بن إسحاق وابن رضوان وابن سينا والغزالي وابن خلدون وغيرها، وهو يشمل على سيرة ابن طفيل أيضاً، كما بين استنطاق النص فيما سبق، فهذه السيرة نهجت النهج ذاته الذي عرفته السيرة الذاتية العربية، إلا أنها استعانت بوسيلة السرد القصصي لأسباب فصل البحث فيها. وإذا كان كتاب السهر قد اعتمدوا الصيغ الإخبارية والوصفية لطرائق اكتساب العلوم، والتطور الفكري لهم، فإن ابن طفيل قد انطلق من موقع أكثر عمومية منهم؛ لقد منح تجربته الذاتية - الفكرية بوساطة الرمز أفقاً واسعاً، لتكون تجربة إشراقية شاملة؛ فهي بقدر اتصالها الحميم به، تتصل أيضاً بدائرة الإشراق، وهي الدائرة الأخصب في التصوف؛ فالرؤية الذاتية فيها تنفست وسط الرؤية الشاملة للحكمة المشرقية، وكان «حي بن يقظان» يحيل فيها على ابن طفيل، مثلما يحيل على نموذج المجهاد الإشراقي الذي نذر نفسه للبحث في كيفية بلوغ السعادة القصوى التي لا تتحقق إلا ببلوغ آخر رتبة من رتب موجودات الكون؛ حيث يتربع في مكان خلف ذلك، كما يقول الإشراقيون، الموجد المطلق الذي هو السر الذي ينفخ الموجودات بأسباب الحياة، ويتحكم بصفاته المتعالية في صيرورتها ووجودها.

مصادر البحث :

- ١ - السهرودي (= شهاب الدين)، رسالة كلمات الصوفية، تحقيق حسن علي عاصي، (مجلة معهد المخطوطات العربية)، مج ٢٨، ج ١/١٩٨٤ ص ١٨٣.
- ٢ - ساسي الكيالي، السهرودي، (الطاهرة، دار المعارف، ١٩٥٥)، ص ٣٣.
- ٣ - السهرودي (= شهاب الدين)، كتاب اللوحات، تحقيق إميل المفلوف، (بيروت، دار النهار، ١٩٦٩)، ص ٣٢.
- ٤ - السهرودي (= شهاب الدين)، مجموعة في الحكمة الإلهية، بناية هنري كوربين، (استانبول، مطبعة المعارف، ١٩٤٥)، ١، ١٩٥٠.
- ٥ - اللوحات، ص ١٥٠.
- ٦ - كمال البارزجي، معالم الفكر العربي، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤)، ص ١٩٣ و ٢٢٣، وللنصفي النظر: محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهرودي، (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧)، القسم الثاني من الكتاب.
- ٧ - ابن سينا (= أبو علي)، منطق المشرقيين والفصيدة المزدوجة في المنطق، (الطاهرة، المكتبة السلفية، ١٩١٠)، ١، ٢.

- ٨ - ابن سينا (= أبو علي)، الإشارات والقصص، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠)، ١: ١٦١.
- ٩ - ابن سينا (= أبو علي)، رسالة حي بن يقظان، ضمن رسائل الطيخ الرئيس في أسرار الحكمة المشرقية، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني، (لندن: مطبعة تيريل، ١٨٨٩)، ١: ١ - ٢.
- ١٠ - مدني صالح، ابن طفيل، قضايا ومواقف، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠)، ص ٣٠، ومعاليم الفكر العربي، ٢٣٦.
- ١١ - مدني صالح، ابن طفيل وقصة حي بن يقظان، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص ٣٠.
- ١٢ - محمد الجابري، نحن والفرائث، (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥)، ص ١٢٠.
- ١٣ - ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، (بيروت: دار الأفاق الجديدة، ١٩٧٨)، ص ١٠٦، وسنحيل عليه في المنن.
- ١٤ - ابن العقاد الحبلي (= أبو الفلاح عبد الحي)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، (بيروت: المكتب التجاري، د.ت)، ١٩٢: ٥.
- ١٥ - أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، (دمشق: مطبعة إنشاء، ١٩٦٤)، ١: ١٧٨.
- ١٦ - الخوازي (= أبو حامد)، إحياء علوم الدين، (القاهرة: المطبعة الدجارية)، د.ت ١: ٢٠.
- ١٧ - شذرات الذهب، ١٥٣: ٥.
- ١٨ - نحن والفرائث، ص ١٧٦.
- ١٩ - عبد الرحمن بدوي، الموت والعبرة، (الكويت: وكالة المطبوعات - بيروت: دار القلم، د.ت)، ص ١٢٠.
- ٢٠ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للمرويات الحكائي العربي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٣٦.



الرؤيا

في النص السردي العربي

حافز سردي أم وحدة دلالية؟

في النص السردى العربى

حافظ سردی ام وحدہ دلیۃ؟

نصر حامد أبو زيد*

إسحاق رواية ابن هشام. والتركيز على هذين النصين، بصفة خاصة، نابع من حقيقة أنهما - كما أشرنا - نصان تأسيسيان من ناحية، ومن حقيقة أنهما نصان تمثل «الروا» فيهما ظاهرة لافتة من ناحية أخرى.

لكن موضوع «الرؤيا» يجاوز - من حيث حضوره اللات في الثقافة العربية - إلى ما هو أبعد من السردية، فلهذا كانت أو تاريخية، ليسرب بوصفه عنصرا مؤثرا في الحياة في تشكيل بنية الوعي المجتمعي، ودراسة السيطرة، فيصنفي الوعي الضدي معتمدا على العنصر نفسه - الرؤيا - من أجل إنتاج إيديولوجيا مضادة. ومعنى ذلك أن موضوع «الرؤيا» في التراث العربي أعمق كثيرا من أن تتناوله دراسة واحدة مهما كان اتساعها. لذلك، لا نجد مفرّا هنا من الاعتراف بأن هذا البحث يكتفى بإثارة الموضوع، محرّكا بعض التساؤلات بهدف إثارة اهتمام الدارسين والباحثين كل في مجال اختصاصه وانشغاله المعرفي. والموضوع، بالإضافة إلى ذلك كله، يجاوز من زاوية الأهمية حدود الثقافات، ويتخطى حواجز اللغات؛ فهو يتدرج في سياق الدراسات المقارنة، وهذا أمر لا مجال له في هذه الدراسة المتواضعة جدا.

نتناول هنا موضوعاً له أهميته في الثقافة العربية عامة وفي نصوصها السردية بصفة خاصة. أما أهميته في الثقافة العربية عامة، فتتضح من تحليلنا حضوره اللافت من زاويتين: الأولى هي اللغة من حيث بنيتها الدلالية، والثانية هي «النبوة» من حيث بنيتها المعرفية. ولا حاجة بنا إلى تأكيد أن الزاويتين - الدلالية والمعرفية - هما بمثابة زاويتي القاعدة في مثلث «الثقافة»، ذلك أن «الثقافي» ليس في التحليل الأخير إلا «المعرفي» الذي يمثل «المدلول» في الأنظمة الدلالية الرمزية «الدالة»، التي تقع «اللغة» - من حيث هي نظام رمزي دال - في مركز القلب منها.

وعن أهمية الموضوع - الرؤيا - في النص السردي العربي، فهذا ما نأمل أن يفسح عنه تحليلنا نصين سرديين يمثلان النصوص التأسيسية في نظام السرد العربي. هذان النصان هما «قصة يوسف» كما وردت في القرآن الكريم في السورة المعروفة بهذا الاسم، والنص الثاني هو الجزء الأول من «السيرة النبوية» لمحمد بن

• أستاذ مساعد الدراسات الإسلامية والبلاغة ، قسم اللغة العربية -
آداب القاهرة.

- ١ -

تدمج اللغة العربية في بنيتها الدلالية ثلاث دلالات للدال اللغوي «رأى» تعد «الرؤيا» واحدة منها، وهي الدلالة التي يسميها علماء اللغة «رأى الحلمية» تمييزاً لها عن «رأى الإدراكية» و«رأى العلمية». والأمثلة الثلاثة التالية تبرز الفارق الدلالي بين هذه المستويات في الاستخدام القرآني :

١ - «فلما جن عليه الليل رأى كوكباً...» (الأنعام/٧٦) - أدرك ببصره.

٢ - «إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين» (يوسف/٤) - رأى في المنام.

٣ - «قالوا يا أيها العزيز إن له أبا شيخاً كبيراً فخذ أحدنا مكانه إنا نراك من المحسنين» (يوسف/٧٨) - نعلم / نعتقد.

من اللافت هنا أن البنية النحوية التركيبية لدلالة الإدراك البصري في المثال الأول، هي بنية تركيبية بسيطة مكونة من «الفعل» و«الفاعل» و«المفعول»، في حين أن البنية في دالتي «الرؤيا» و«العلم أو الاعتقاد» بنية مركبة وأقل بساطة. في المثالين الثاني والثالث، نرى أن العلاقة النحوية لا تقوم بين مفردات فقط، كما هو الحال في المثال الأول، بل تقوم العلاقة أساساً بين جملتين تقع الثانية منهما من الأولى موقع «المفعول». في المثال الثاني، إذا أفردنا جملة «رأيت» عن سياقها الأوسع، نجد أن جملة «أحد عشر كوكباً والشمس والقمر... لي ساجدين» هي في الأصل - البنية العميقة - جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر. وفي المثال الثالث: «إنا نراك من المحسنين» نلاحظ أن الجملة: «أنت من المحسنين» وقعت الموقع نفسه من جملة «نرى»؛ حيث تحول الضمير «أنت» إلى «الكاف». وهذا معناه أن «رأى» الحلمية أو العلمية الاعتقادية تتعلق بالعلاقات والنسب (الجملة على المستوى النحوي)؛ في

حين تتعلق «رأى» البصرية الإدراكية بالمدركات البسيطة (المفردات اللغوية على المستوى النحوي).

الملاحظة الثانية اللافتة أن المثال الثاني - رأى الحلمية - يكشف عن حالة وسطى بين الإدراك البصري - المثال الأول - والعلم والاعتقاد - المثال الثالث - وذلك لأن متعلق «الرؤيا» مدركات بصرية. من هذه الزاوية، تتماثل دلالة الرؤيا مع دلالة الإدراك البصري، لكنها تتماثل - من زاوية أخرى - مع دلالة رأى العلمية أو الاعتقادية؛ من حيث إن متعلق «الرؤيا» مدركات بصرية مركبة (صورة أو صور) وليس مدركا بصرياً واحداً.

من هاتين الملاحظتين، يمكن القول إن البنية الدلالية المدمجة في دلالة الدال اللغوي «رأى» تمثل الأساس اللغوي الذي مكن نظرية المعرفة في الثقافة العربية الإسلامية من جعل الإدراك الحسي مؤسسا للمعرفة العقلية النظرية وشرطاً ضرورياً لها، هذا إلى جانب قدرة هذه النظرية في سياقها الفلسفي على الجمع بين المعرفة «الاستدلالية» والمعرفة «الإشراقية»؛ أي بين طائفتي «العقل» و«الهيكل». أو لنقل - بمباراة أخرى - إن نظرية المعرفة الإسلامية جمعت بين دلالة «رأى» العلمية ودلالة «رأى» الحلمية في نسق كلي منسجم منبثق من دلالة «رأى» الإدراكية البصرية. وسنعود لتحليل هذا الإدماج بالتفصيل فيما بعد.

وثمة علاقة على المستوى اللغوي الخالص بين «الرؤيا» و«العقل» يمكن تلمسها من خلال دال لغوي ثالث هو «الحلم» - يسكون اللام أو يضمها كما ورد في (اللسان)؛ «الحلم والحلم: الرؤيا، والجمع أحلام». يقال حَلَمَ يحلُم إذا رأى في المنام. ومن اللافت أن النص القرآني خال تماماً من حضور الفعل «حَلَمَ»، ومن حضور الاسم «حلم» أو «حلم» بمعنى الرؤيا في صيغة المفرد. لكن صيغة الجمع «أحلام» وردت مرتين فقط، مضافة إلى كلمة «أضغاث» - أضغاث أحلام - ومحملة

الجمع - أحلام - كذلك. لكن هذه الدلالة السلبية ذاتها تكشف عن البعد الإيجابي في الدلالة بعد البلوغ والعقل. وإذا كان الاستخدام القرآني قد فارق بين الدالتين بتجنب استخدام صيغة المفرد إلا في الدلالة الإيجابية، وفي الحرص على إبراز الوجه السلبى لصيغة الجمع «أحلام» بإضافتها إلى «أضغاث»، فإن المعاجم قد خلطت تلك الدلالات، تاركة مهمة التمييز والفصل للقول النبوى: «وفى الحديث: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان» والرؤيا والحلم عبارة عما يراه النائم فى نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشئ الحسن، وغلب الحلم على ما يراه من الشر والقيح».

هذا التمييز بين «الرؤى» و «الأحلام»، الذى نجد أساسه فى الاستخدام القرآنى، يجعل من «الرؤيا» أداة معرفية للبشر عامة، وللأنبياء بصفة خاصة، فالرؤيا الصادقة «جزء من النبوة»، وكان «أول ما يدعى به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي الرؤيا الصالحة فى النوم، فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح»، فيما يروى عن السيدة عائشة^(١). لذلك، اعتبر الكاذب الذى يدعى أنه رأى رؤيا - ولم يحدث هذا له - مذنباً من الوجهة الدينية، «وفى الحديث: من تخلم ما لم يحلم كلف أن يعقد بين شعيرتين، أى قال إنه رأى فى النوم ما لم يره، وتكلف حلماً لم يره... فإن قيل كذب الكاذب فى منامه لا يزيد على كذبه فى يقظته، فلم زادت عقوبته ووعيده وتكليفه عقد الشعيرتين؟ قيل: قد صح الخبر أن الرؤيا الصادقة جزء من النبوة، والنبوة لا تكون إلا وحياً، والكاذب فى رؤياه يدعى أن الله تعالى أراه ما لم يره، وأعطاه جزءاً من النبوة ولم يعطه إياه، والكاذب على الله أعظم فرية ممن كذب على الخلق أو على نفسه».

هكذا تصبح «الرؤيا» أداة معرفية، فى حين يكون الشيطان هو مصدر «الحلم»، ويصبح الكاذب المدعى

من ثم بدلالة سلبية. فى سورة «يوسف» يعلن الملك رؤياه عن البقرات السبع والسنبلات السبع طالباً من وجهاء القوم - الملأ - أن يفتوه فى شأن هذه الرؤيا، ويكون ردهم: «قالوا أضغاث أحلام وما نحن بشاويل الأحلام بعالمين». والمثال الثانى ورد فى سورة «الأنبياء» حكاية لقول مشركى مكة عن الوحي والنبوة: «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون».

لكن غياب الدال «حلم» بمعنى «الرؤيا» فى القرآن يقابله حضوره بمعنى «الإدراك وبلوغ مبلغ الرجال»، كما فى الآية ٥٨ من سورة «النور»: «... ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحلم منكم...». كما وردت صيغة الجمع منها: «أحلام» بمعنى العقول كما فى الآية ٣٢ من سورة «الطور»: «أم تأمرهم أحلامهم بهذا أم هم قوم طاغون». وعلينا الآن أن نتساءل عن سر الدلالة السلبية الواردة فى الاستخدام القرآنى لكلمة «أحلام» بمعنى «الرؤى»، وعن دلالة اقتران هذه الدلالة بغياب صيغة المفرد منها: «حلم» بمعنى «الرؤيا». والتساؤل نفسه يجب أن يثار عن الدلالة الإيجابية للكلمتين نفسيهما فى الاستخدام القرآنى.

لقد حاولت المعاجم أن تتلمس وجه الترابط بين دالتى كلمة «حلم» على «الرؤيا» وعلى بلوغ سن النضج والعقل، فربطت بين المعنى العام للرؤيا والمعنى الخاص المرتبط ببلوغ سن «الاحتلام»، أى ممارسة الجماع فى «الرؤيا». إن بلوغ سن النضج والعقل ارتبط فى الذهنية العربية - فيما يبدو - بوصول الصبى إلى مرحلة «البلوغ» التى تمنى قدرته على معاشرته النساء. تلك هى علامة «الرجولة» التى تنكشف من خلال علامة أخرى هى «الاحتلام»: «ويقال: قد حلم الرجل بالمرأة إذا حلم فى نومه أنه يباشرها... والحلم والاحتلام: الجماع ونحوه فى النوم، والاسم الحلم».

هذا الترابط بين الدالتين يفسر الدلالة السلبية المرتبطة بالدال «حلم» فى صيغة المفرد، وفى صيغة

ساجدين. قال يابنى لا نقصص رؤياك على إخوانك فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين. وكذاك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث ويتم نعمته عليك وعلى آل يعقوب كما أتمها على أبويك من قبل إبراهيم وإسحاق إن ربك عليم حكيم.

إن إطلاق الدال «أحاديث» على «الأحلام» و «الرؤى» فى الاستخدام القرآنى لا علاقة له بما ورد فى (معجم ألفاظ القرآن الكريم) من أن تسمية «الرؤى» باسم «الأحاديث»: «لأن النفس تحدث بها فى منامها»، لأن دلالة «حديث» و «أحاديث» فى الاستخدام القرآنى تتضمن معنى «السرد» و «القصص» إلى جانب تضمينها دلالات ومعان أخرى. إن القرآن الكريم يصف نفسه بأنه «أحسن الحديث» (الزمر: ٢٣) مشيراً بدلالة المبالغة إلى «لهو الحديث» الذى يسمى به أصحابه إلى التشوش على القرآن، والإضلال عن ذكر الله. ونحن نعلم أن المقصود بـ «لهو الحديث» القصص، خاصة قصص رستم وأسفنديار، التى كان يشوش بها بعض مشركى قريش على قراءة القرآن^(٢). بالإضافة إلى ذلك، يشير القرآن إلى القصص والأحداث باسم «حديث» كما ورد فى الأمثلة الآتية:

١ - هل أتاك حديث موسى (طه/٩)، والنازعات (١٥/).

٢ - هل أتاك حديث ضيف إبراهيم المكرمين (الذاريات/٢٤).

٣ - هل أتاك حديث الجنود، فرعون وثمود (البروج/١٧، ١٨).

٤ - هل أتاك حديث الغاشية (الغاشية/١).

هكذا إذا كان «التأويل» هو الوجه الآخر للرؤيا، فإن الوسيط الذى يلتقى التأويل من خلاله الرؤيا هو

كاذبا على الله، ولذلك تضاعفت كفارته مقارنا بالحدث فى يمينه، إذ عليه أن يعقد بين شيعرتين، أى أن يجمع بين كفارتين من كفارات حنث اليمين. وفى هذا السياق يمكن أن نستبط أن هذه الأقوال النبوية التى تمتلى بها المعاجم وردت فى سياق مناهضة حركة ادعاء النبوة. لكن الدلالة التى نحرص على تأكيدها هنا هى أهمية «الرؤيا» فى التراث الإسلامى، وهى الأهمية التى جعلت منها ركنا أساسيا فى نظرية المعرفة الإسلامية، كما أشرنا من قبل، وكما ستفصل من بعد.

- ٢ -

يرتبط دال «الرؤيا» ارتباطا دلاليا وثيقا بدال آخر هو «التأويل»، ويرتبط كلاهما بدال ثالث هو «الأحاديث». هذا الدال الثالث «الأحاديث» - جمع «حديث» - يحيل إلى دال رابع - خاصة فى سياق الاستخدام القرآنى - هو «القصص» المرتبط بفعل «القص» أو «الحكى». إن «الرؤيا» فى حقيقتها فعل باطنى، مجموعة من الأحداث المتخيلة فى النوم، لا يمكن أن تستبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى «سرد» يقوم به الراى ويتواصل به «قصا» أو «حكيا» مع طرف آخر. وحين تتحول الأحداث المتخيلة إلى سياق سردي قصصى، يصبح «التأويل» ممكنا. وبدون هذا «السرد» الذى يحول المدرك - خياليا - إلى لغوى تواصلى، لا يمكن «التأويل» الذى ليس فى جوهره إلا محاولة «كشف» الدلالة والإفصاح عنها.

هذه العلاقة بين «الرؤيا» و «القص» - السرد - والتأويل (تأويل الأحاديث) بارزة فى مفتتح سورة «يوسف». «يقص» يوسف رؤياه على أبيه، لكن الأب الذى يخشى على يوسف من كيد إخوته يحذره من أن «يقص» الرؤيا على إخوته، ويشره فى الوقت نفسه بأن الله سيحييه ويعلمه من «تأويل الأحاديث»:

«إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لى

التعامل مع «الرؤيا» في التراث بوصفها نصا سرديا. وفي موسوعته الكبرى (حياة الحيوان الكبرى) يركز «الدميري» تركيزا شديدا الدلالة على أهمية الصياغة اللغوية في التعبير عن «الرؤيا»، حتى إنه يذهب إلى أن دلالة «الرؤيا» تتوقف على طبيعة اللغة التي يستخدمها الرائي في سردها. ويرى أن شخصين قد يرى أحدهما في المنام مثل ما رآه الآخر، لكنه يسرده في لغة تشاؤمية في حين يسرده الآخر في لغة تفاؤلية، فيقلب السرد التشاؤمي إلى «تأويل» قبيح بينما يقلب السرد التفاؤلي إلى «تأويل» حسن^(٤).

وفي تحليلنا السرد في (سيرة ابن هشام)، سنرى أن «التعبير» يكتسب أهمية فائقة؛ بحيث امتنع رائي الحلم عن سرده طالبا من الكاهن الذي يتصدى للتأويل أن يثبت قدرته - أولا - بسرد «الرؤيا» التي رآها. ويبدو أن الرائي كان يخشى أن يعجز عن «سرد» رؤياه بنفسه، أو كان يخشى أن يفرض به «السرد» إلى «التحريف» الذي يربك الدلالة لإرباكها تماما. ونكتفى هنا بهذه الإشارة التي تتطلبها السياق الراهن؛ حيث سنعود لهذا الأمر في سياق تحليلنا للرؤيا في نص السيرة النبوية بعد ذلك.

- ٣ -

إذا كانت «الرؤيا» في الحقيقة نصا سرديا، فإن وجود هذا النص السردى في سياق نص سردى أوسع هو الذى يطرح السؤال عن وظيفة «الرؤيا» - بوصفها نصا سرديا - في النص السردى الذى ترد فيه. متى يكون هذا النص «الرؤيا» حافزا سرديا ومتى يكون وحدة دلالية؟ وما أقصده بالحافز السردى هو الوحدة السردية التى تكون وظيفتها الأساسية «فتح السرد» حين تكون وحدة افتتاحية، أو «إعادة» فتح السرد عند محاور محددة أو مفاصل فى بنية النص يبدو السرد معها على وشك «الانغلاق». وليس معنى القول بأن هذه الوحدة أو تلك حافز سردى أنها تقع خارج نطاق الدلالة؛ ذلك أن بنية السرد هى بنية دلالية لاشك فى ذلك.

«الحديث» - أى السرد أو القصص - الذى يحول الرؤيا إلى نص لغوى يمكن للتأويل أن يحارس فعاليتها إزاءه. لكن هل تتطابق «الرؤيا» مع تعبيرها، أم أن للتعبير - الحديث - استقلالاً ناهيا من قوانينه الخاصة؟ فى التراث العربى الإسلامى نجد تمييزا واضحا بين «الرؤيا» فى ذاتها و «التعبير» الذى تتحول من خلاله الرؤيا إلى حديث. يفرق ابن عربى مثلاً بين «الرؤيا» والتعبير عنها بالفاظ لغوية - السرد - ويعتبر «التعبير» وسيطا بين «الرائى» و «المفسر» القادر على التأويل. فإذا عجز الرائي، مثلاً، عن نقل رؤياه تعبيرا إلى خيال المفسر، صارت عملية «التأويل» غير ممكنة. يقول ابن عربى:

«والتأويل عبارة عما يؤدى إليه ذلك الحديث الذى حدث عنده فى خياله. وما سمي الإخبار عن الأمور عبارة، ولا التعبير عن الرؤيا تعبيرا، إلا لكون الخبر يعبر بما يتكلم به - أى يجوز بما يتكلم به - من حضرة نفسه إلى نفس السامع، فهو ينقله من خيال إلى خيال، لأن السامع يتخيله على قدر فهمه، فقد يطابق الخيال الخيال، خيال السامع مع خيال المتكلم وقد لا يطابق. فإذا طابق سمي فهما وإن لم يطابق فليس بفهم، ثم يحدث عنه قد يحدث بلفظ يطابقه كما هو عليه فى نفسه فحينئذ يسمى عبارة، وإن لم يطابقه كان لفظا لا عبارة لأنه ما عبر به عن محله إلى محل السامع»^(٥).

إن ابن عربى يحوم حول أهمية «التعبير» اللغوى عن «الرؤيا»، وجوهية هذه العملية بالنسبة إلى التأويل الذى يعنى كشف معنى الرموز «المتخيلة» وحل شفرتها. وإذا كان ابن عربى قد تناول هذا الموضوع فى سياق موضوع أشمل هو «تأويل» الميراج الصوفى - بوصفه رحلة خيالية - فإن إصراره على أهمية «التعبير»، من حيث هو مرحلة وسطى بين «الرؤيا» و «التأويل»، يؤكد

بكبد الإخوة - هي السبيل السردى الموصل إلى الخاتمة التي تنكشف من خلالها دلالة الرؤيا وتأويلها. لذلك، يمكن القول إن هذه الوحدة السردية (يوسف - الآتين ٦٥، ٦٦) على مستوى المنطوق، اللغوى تبدو وحدة هدفها مقاومة الانفتاح السردى، لكنها على مستوى ما تنطوى عليه من «بشارة»، «وكذلك بهتجيك ربك وعلمك من تأويل الأحاديث...» تبدو تأكيداً للحافز المتضمن فى الوحدة الأولى، وحدة «الرؤيا».

هذا التعارض الظاهرى بين «مقاومة» الانفتاح السردى و«الدفع» فى اتجاه حركته، يتمثل على المستوى اللغوى فى تقابل بين «النهى» و«الدعاء». هذا بالإضافة إلى أنه - ذلك التعارض والتقابل - يظل القانون السردى المسيطر على القصة كلها؛ حيث يبدو ماهر «عائق» على المستوى السطحي «دافعا» على مستوى التحريك السردى المفضى إلى ختام القصة، كما يتمثل فى «تأويل» الرؤيا. لذلك، تتوالى الوحدات السردية متضمنة هذين البعدين، وذلك على النحو التالى:

١ - تأسر إخوة يوسف على قتله وترددهم فى القتل (تعارض) ثم الاتفاق على مجرد التخلص منه بإلقائه فى الجب.

٢ - حوار الإخوة مع أبيهم الذى يرفض - متخوفاً - إرسال يوسف معهم، لكنه فى الوقت نفسه يفتح للإخوة - من خلال هذا الخوف - باب التفسير الذى يمكن أن يقدموه له بعد تنفيذ خطتهم، أكمل الذئب يوسف.

نلاحظ أن الطابع المسيطر على الوحدة السالفة هو طابع العائق السلبي؛ محاولة القتل - الغياب - الكذب - حزن الأب، لكن هذا الطابع يمهّد للوحدة التالية التى تحمل طابعاً إيجابياً على الوجه التالى:

١ - القافلة التى تنقذ يوسف من الجب، لكنها تزهد فيه فتبيعه بشمن بخس (عبودية).

٢ - المصرى الذى اشتراه بقرير أن يتخذ له ولدًا ويطلب من امرأته أن تكرم مثواه.

كذلك حين نقول إن هذا النص وحدة دلالية، لايعنى ذلك أنها وحدة دلالية تقع خارج إطار السرد؛ فلا وجود للدلالة خارج السرد كذلك. إنما المقصود أنه وحدة فى سلسلة «الأحداث» المبنية عن طريق السرد. ومن المؤكد أننا يمكن أن نميز بين الوقائع والأحداث التى تمثلها «الحكاية»، والطريقة التى ترتب بها هذه الوقائع وتلك الأحداث فى بنية سردية خاصة فتمنحها دلالة منبثقة عن هذه البنية تحديداً. من هنا يكون التساؤل عما إذا كان النص / الرؤيا حافزاً مردياً أم وحدة دلالية تساؤلًا عن عملية توظيف نص واستيعابه داخل بنية نص أكبر، وذلك بهدف الكشف - كما أشرنا سالفًا - عن أهمية هذا النص / الرؤيا فى الشقفة العربية الإسلامية عموماً، وفى السرد العربى على وجه الخصوص.

فى قصة يوسف مجموعة من الرؤى، رؤيا يوسف التى يفتح بها النص السردى وتأويلها يختم النص، ورؤيا السجينين من رفقاء يوسف فى السجن، ورؤيا الملك. ونبدأ بتحليل الرؤيا الافتتاحية وتأويلها الختامى فى هذا النص القصصى الذى نريد أن نؤكد طابعه القصصى المفصح عنه فى القرآن نفسه: «نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين» (يوسف/٣). بعد هذا التوصيف، يفتح النص السردى بحلم يوسف الذى يقصه على أبيه، وهو حلم يمثل بنية رمزية تحتاج إلى فض شفرتها: أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأهم يوسف فى منامه ساجدين له. وليس الخط السردى بانحناءاته وتعرجاته وبعدها القصص المكونة له إلا سبيلاً للوصول إلى تأويل تلك الرؤيا، أى إلى فض الشفرة وكشف الدلالة.

إن تحذير محسوب يوسف من أن يقص رؤياه على إخوته حتى لا يكيدوا له يمثل محاولة لتوجيه يوسف إلى تجنب العقبات التى يمكن أن تعوق تأويل الرؤيا وتخلق تحقّقها. لكن هذه العقبات والعوائق نفسها - التى تبدأ

عنى كيدهم أصب إليهن وأكن من الجاهلبن، فاستجاب له ربه فصرف عنه كيدهم إنه هو السميع العليم» (يوسف/٣٤، ٣٣).

يمثل «السجن» - كما «الجب» - مفصلا سرديا. وإذا كان «الجب» مفصلا يمثل حدثا جبريا من صنع قوى هدفها «الإعاقة»، فإن «السجن» يمثل مفصلا اختياريا يبدو عليه طابع «الإعاقة»، لكنه فى الحقيقة مفصل يفتح السرد ويوسع مجاله. فى السجن تظهر قدرات يوسف التنبؤية فى تأويل الأحاديث، بكل ما يشير إليه ذلك من تحقق بشارته أبيه يعقوب فى الوحدة السردية الثانية. ورؤيا صاحبه السجن فى هذه الوحدة تمثل «حافزا» سرديا تمهيدا، فى حين تمثل رؤيا الملك حافزا سرديا أكبر، لأنه الحافز الذى يقضى إلى فتح السرد مرة أخرى بالخروج من السجن وتولى خزان الأرض.

وبين الحافز السردى التمهيدى - الرؤيا - وتأويل يوسف لها مساحة سردية واسعة - من الآية ٣٧ إلى الآية ٤٠ - مخصصة كلها لخطاب يوسف الوعظى التعليمى الدينى للسجينين، وهى فى الحقيقة رسالة موجهة - عبر السجينين - إلى الملتقى الذى يقص النص عليه «أحسن القصص»، إنها الرسالة الموجهة للقارئ عبر الملتقى - الخطاب الأول - والمدرجة فى بنية السرد إدراجا إضافيا. بعد هذه الرسالة يأتى تأويل رؤيا السجينين، وهى ذلك مباشرة «رؤيا» الملك التى تذكر السجينين - اللذين أطلق سراحهما ونسب ذكر يوسف - بيوسف. وتكون هذه الرؤيا وما ترتب عليها سرديا هى الحافز السردى الذى يفتح المجال لتبرئة يوسف ولتمكينه أمينا على «خزائن الأرض».

وهنا تظهر الوحدة الأخيرة: ظهور إخوة يوسف، والتعرف عليهم وطلبه منهم إحضار أخيهم الأصغر. ويتحرك السرد فى المكان إلى الحوار بين يعقوب وإخوة يوسف حول اصطحاب الأخ الأصغر - تكرار لخوف الأب على يوسف فى الوحدة السردية الثالثة - ثم

وتكون الدلالة كلها إيجابية فى اتجاه الغاية - تأويل الرؤيا - ... وكذلك مكنا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون» (يوسف/٢١).

الوحدة التالية هى الوحدة التى تمثل عائقا، وهى الوحدة التى تبدأ بمراودة المرأة يوسف التى انتهت به إلى السجن، لكن ما يبدو عائقا يمثل على مستوى أعمق تحريكا فى اتجاه الغاية. ففى السجن تنكشف قدرة يوسف على تأويل الأحاديث. ومن المهم أن نلاحظ هنا أن هذه الوحدة تفتح بعبارته ذات دلالة إيجابية موحية: «ولما بلغ أشده آتيناه حكما وعلما وكذلك نجزي المحسنين» (يوسف/ ٢٢). وستكرر وصف يوسف بأنه من «المحسنين» تكرارا لافتا. وتتكون هذه الوحدة من الأحداث التالية:

١ - حدث المراودة والهم من الطرفين، لولا ظهور البرهان.

٢ - استباق الباب وظهور سيد البيت وادعاء المرأة على يوسف.

٣ - دفاع يوسف عن نفسه وثبوت صدقه عن طريق الشاهد الذى قرأ علامة «قد» القميص. من المهم هنا أن نذكر أن «القميص» كان دليلا على براءة يوسف، فى حين أنه كان دليل إخوته - بالدم الكاذب - لإقناع الأب بأن الذئب قد أكل يوسف. وسيظهر «القميص» فى النهاية علامة بشارة للأب ترد عليه بصره الذى فقدته حزنا على يوسف.

٤ - حديث نسوة المدينة والمأدبة التى أعدتها المرأة لهن.

٥ - إصرار المرأة - علنا - على إغواء يوسف وتهديده بالسجن.

وتختتم هذه الوحدة بدعاء يوسف واستجابة الله للدعاء: «قال رب السجن أحب إلى مما يدعوننى إليه ولا تصرف

يوسف قد حلت تقريرا بتمكينه أمينا على خزان الأرض، وتعليمه الحكمة وتأويل الأحاديث (الاجتباء الذى بشر به يعقوب فى الوحدة السردية الثانية)، لكن «أزمة» يعقوب - غياب يوسف ثم غياب شقيقه - تفاقم: «... وابهضت عيناه من الحزن فهو كظيم» (يوسف/ ٨٤). وهذه الحركة المركبة المتسارعة أشبه بالكريشندو قبل الحركة الختامية فى القصيد السيمفونى الموسيقى.

وتأتى الحركة الختامية بعودة الإخوة إلى مصر وكشف يوسف نفسه لهم، وما تبع ذلك من توبة الإخوة وإقرارهم بالخطأ. وهنا يظهر «القميص» للمرة الثالثة ليكون «البشارة» التى تلقى على وجه يعقوب فيترد بصيرا، ويعود الجميع إلى يوسف:

«فلما دخلوا على يوسف آوى إليه أبوه وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين. ورفع أبوه على العرش وخروا له سجدا وقال يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا وقد أحسن بي إذ أخرجني من السجن وجاء بكم من البدو من بعد أن نزغ الشيطان بيني وبين إخوتي إن ربي لطيف لما يشاء إنه هو العليم الحكيم» (يوسف/ ٩٩، ١٠٠).

- ٤ -

لاشك أن هناك الكثير، إن على مستوى السرد أو على مستوى الأحداث والشخصيات أو على مستوى اللغة، مما يغرى الباحث بالتوقف أمامه. وقد اكتفينا، مثلا، بالإشارة السريعة إلى الدلالات التى يمثلها حضور «القميص» فى كل وحدة سردية من الوحدات التى ظهر فيها: القميص دلالة كاذبة على أكل الذئب ليوسف، والقميص المنقذ من الدبر دليلا على براءته، ثم أخيرا القميص البشارة الذى ألقى على وجه يعقوب. وقد يتماثل مع هذا البعد الثلاثى لدلالة «القميص» الهضبات أو المفاصل السردية الثلاثة: الحب، والسجن، ورؤيا الملك.

اجتماع يوسف بأخيه وكشف نفسه له. بلى ذلك واقعة جعل السقاية فى رحل الأخ الأصغر لاحتجازه، وغضب الإخوة الذى لم يمنهم من اتهام يوسف بالسرقة:

«قالوا إن يسرق فقد سرق أخ له من قبل فأسرها يوسف فى نفسه ولم يدها لهم قال أنتم شر مكانا والله أعلم بما تصفون» (يوسف/ ٧٧).

نلاحظ أن الحركة فى هذه الوحدة السردية الأخيرة سرعته فى المكان والزمان، تعتمد على تتالى المشاهد. فالإخوة، مثلا، لما استياسوا من تخليص أخيه الأصغر من يوسف:

«...خلصوا نجيا قال كبيرهم ألم تعلموا أن أباكم قد أخذ عليكم موثقا من الله ومن قبل ما فرطتم فى يوسف فلن أبرح الأرض حتى يأذن لى أبى أو يحكم الله لى وهو خير الحاكمين. ارجعوا إلى أبيكم فقولوا يا أبانا إن ابنك سرق وما شهدنا إلا بما علمنا وما كنا للغيب حافظين. وأسأل القرية التى كنا فيها والعير التى أقبلنا فيها وإنا لصادقون» (يوسف/ ٨٠، ٨١، ٨٢).

وبينما السياق سياق ما يقوله الأخ الأكبر لإخوته كى يقولوه لأبيهم، إذا بالسرد يقفز فى الزمان والمكان ليحول القول السابق إلى قول موجه للأب الذى يرد مباشرة:

«قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل عسى الله أن يأتيني بهم جميعا إنه هو العليم الحكيم» (يوسف/ ٨٣).

بالإضافة إلى السرعة فى المكان والزمان، من حيث ليقاع حركة السرد، نلاحظ أيضا أن هذه الوحدة قد نقلت مجال التركيز - بؤرة السرد - من «يوسف» إلى «يعقوب» عودة على بدء، فى حركة أشبه بظاهرة «رد المعجز على الصدر» فى البلاغة العربية؛ ذلك أن «أزمة»

٦ - قبل أن يقوم يوسف بتأويل حلم السجينين، يحرص على التعبير عن قدراته التأويلية: «قال لا تأتیکما طعام ترزقانه إلا نبأتکما بتأويله قبل أن تأتیکما ذلكما مما علمنى ربى انى تركت ملة قوم لا يؤمنون بالله وهم بالآخره هم كافرون» (يوسف/٣٧). ومن المهم أن نلاحظ أن السجينين توسعا فى يوسف «الإحسان»، وهذا هو الذى دعاهما إلى قص رؤياهما عليه: «... نبقنا بتأويله إنا نراك من المحسنين» (يوسف/٣٦).

٧ - بعد أن يعين يوسف أمينا على «خزائن الأرض»، يبدو تحقيق البشارة مكتملا، «وكذلك مكننا ليوسف فى الأرض يتبوا منها حيث يشاء نصيب برحمتنا من نشاء ولا نضيع أجر المحسنين» (يوسف/٥٦).

٨ - يتكرر وصف يوسف بأنه «من المحسنين» على لسان إخوته وهم يرجونه أن يأخذ أحدهم مكان الأخ الأصغر إشفاقا على يعقوب.

تحمل النصوص السابقة - بطريقة أو بأخرى - إلى الرؤيا الافتتاحية، وما تلاها من بشارة «الاجتباء» و«تعليم» تأويل الأحاديث. إن يوسف «المحسن»، «المخلص» يتمتع بعناية إلهية تتبعه حيث يكون، تخميه من الخطأ والخطيئة، وتنفذه من «الجب» و«السجن»، مهية له كل السبل لتحقيق النبوة وتأويل الرؤيا.

و «الرؤيا» ذاتها - قبل تأويلها - تشير إلى هذه العناية الكونية الإلهية، حيث الشمس والقمر والكواكب - أهم عناصر الطبيعة - ساجدات ليوسف. لكن هذه العناية الكونية أفضت إلى «التمكين» «ليوسف فى الأرض»، حيث صار «أمينا» على «خزائن الأرض». وهذا معناه أن السرد القصصى يستوعب «الرؤيا» ويضيف إليها، فتتكشف عن دلالة أعمق مما لو ظلت مجرد «رؤيا». إن الشمس والقمر والكواكب عناصر طبيعية تمارس فعاليتها على «الأرض»، لذلك لا يمد «الصراع» الأرضى الذى يخاضه يوسف - ككيد إخوته وإغواء امرأة

لكن اهتمامنا الأساسى فى هذه الدراسة ينصب على «الرؤيا» ودورها السردى والدلالى. ومن الواضح أن رؤيا يوسف يصعب أن تندرج تحت وصف «الحافز السردى» أو «الوحدة الدلالية»؛ ذلك أنها من حيث إحاطتها بالنص السردى كله بدءا ونعتاما، ومن حيث انسرابها داخل الوحدات السردية المختلفة، يصعب أن تندرج تحت أى من هذين الوصفين. وإحاطتها بالنص السردى كله تجعل منها بؤرة النص، وانسرابها فى كل وحداته يؤكد هذا الموقع، موقع «البؤرة» الدلالية. ويتجلى انسرابها فى وحدات النص كله بالإحالة إليها على الوجه التالى:

١ - بعد إخراج يوسف من «الجب» وبيعته بديارهم معدودة، يقرر المصرى أن يتخذها ولدا ويطلب من امرأته أن تكرم مشواه. وهنا تأتى الإحالة إلى الرؤيا من خلال الإحالة إلى بشارة يعقوب: «... وكذلك مكننا ليوسف فى الأرض ولنعلمه من تأويل الأحاديث...» (يوسف/٢١).

٢ - يفتتح الجزء السردى التالى لذلك مباشرة بنقطة زمنية تتضمن الإحالة مرة أخرى للبشرى، ومن ثم للرؤيا: «ولما بلغ أشده آتتهما حكما وعلما وكذلك نجزي المحسنين» (يوسف/٢٢).

٣ - ظهور برهان الرب فى مشهد «الهم» بما يتضمنه هذا الظهور من العناية الإلهية: «... كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المخلصين» (يوسف/٢٤).

٤ - وصف النسوة يوسف بأنه «ملك كريم»، رغم أن السياق هو سياق محاولة امرأة العزيز تبرير إغوائها له عن طريق إغواء النسوة بجمال يوسف.

٥ - دعاء يوسف: «قال رب السجن أحب إلى مما يدعوننى إليه ولا تصرف عني كيدهن أصب إليهن وأكن من الجاهلين» (يوسف/٣٣).

ستجدني إن شاء الله من الصابرين. فلما أسلما وتله للجبين. ونادىناه أن يا إبراهيم. قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجزي المحسنين. إن هذا لهو البلاء المبين. وفديناه بذبح عظيم» (الصفات/ ١٠١ - ١٠٧).

ويمضي السرد إلى نهاية القصة، وذلك ما يؤكد أن «الرؤيا» هنا وحدة دلالية، ونكرر مرة أخرى إنها وحدة دلالية تستمد دلالتها من السياق السردى، وليس من خارجه. والسياق السردى هو كما قلنا متابعة سيرة إبراهيم، وهذه «الرؤيا» جزء من السيرة يدخل بنية السرد مع إبراز دلالته الدينية والأخلاقية. من هنا يصح القول: «وحدة دلالية» أو «وحدة سردية»، والمعمول على اختيار واحد من الاصطلاحين هو السياق السردى ذاته والجانب الذى يبرزه أكثر من جوانب الوحدة: هل هو جانبها من حيث «حركة» السرد فتسمى «وحدة سردية»، أم جانبها من حيث «الدلالة» فتسمى «وحدة دلالية».

- ٥ -

نتوقف من (السيرة النبوية) - رواية ابن هشام عن محمد بن إسحاق (ت ١٥١ هـ) - عند الجزء الأول فقط، لسببين: أما السبب الأول فلأن الأجزاء الثلاثة، الثانى والثالث والرابع، تدخل بنا منطقة السرد «التاريخى» بقدر ما تتباعد عن السرد «القصصى». وإذا كان السرد «التاريخى» قابلا للتحليل من منظور علم السرد كالسرد القصصى، فإن له قوانين خاصة تتطلب منهجا تحليليا يختلف بدرجة أو بأخرى عن منهج تحليل السرد القصصى. السبب الثانى للاقتصار على الجزء الأول أنه يمثل وحدة قصصية أساسية تمثل مدخلا للسيرة النبوية. وهذه الوحدة القصصية تنقسم إلى وحدتين كبيرتين، وتنقسم كل منهما إلى خمس وحدات سردية. وهذا البناء القصصى الذى يتميز به الجزء الأول من السيرة يجعله صالحا لإبراز الإشكالية التى نتناولها فى هذا البحث: «الرؤيا» هل هى حافز سردى أم وحدة دلالية.

المميز - صراعا مستقلا عن «الرؤيا» التى يبرز تأويلها من خلال السرد ذاته. من هنا، يمكن القول إن «رؤيا» يوسف ليست حافزا سرديا وليست كذلك مجرد وحدة دلالية، بل هى الفتحاح السرد وسيرورته وتأويلها هو الختام: إنها «النص» السردى الذى ينبثق عنه السرد كله مطورا لدلالته وعائدا إليه على طريقة «رد العجز على الصدر».

وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى رؤيا السجينين ولا بالنسبة إلى رؤيا الملك؛ حيث تمثل رؤيا السجينين حافزا سرديا كاشفا عن قدرة يوسف التأويلية من جهة، وممهدا للسبيل السردى أمام خروج يوسف من السجن بعد تأويله رؤيا الملك. وبالمثل، يمكن اعتبار رؤيا الملك حافزا سرديا جوهريا؛ من حيث إن «السجن» كان يمكن أن يمثل نهاية للسرد، مضافا إليه «النسيان» الذى وقع من العزير ومن صاحبي السجن معا. «السجن» يمثل على المستوى الدلالي - كما الجب - مفصلا سرديا، وكما احتاج «الجب» إلى «السيارة» - ولأحظ التضاد بين السكون والحركة فى دلالة الكلمات - لسيرورة السرد، كذلك احتاج «السجن» إلى «رؤيا» الملك، الممهدة لها برؤيا السجينين، لينفتح عن يوسف، ليواصل السرد سيرورته إلى «تأويل» الرؤيا - رؤيا الملك - ومنها إلى تأويل رؤيا يوسف.

ويمكن بهدف التوضيح - ليس إلا - أن نميز بين «الرؤيا» حافزا سرديا - كما هو الحال فى رؤيا السجينين ورؤيا الملك فى قصة يوسف - وبين «الرؤيا» وحدة دلالية فى السرد. والمثال الذى يمكن الاستعانة به هنا هو «رؤيا» إبراهيم فى سورة «الصفات»؛ حيث نلاحظ أن مسار السرد فى القصة فى هذه السورة يتابع - بإيجاز - سيرة إبراهيم. لذلك نجى واقعة «الرؤيا» وهدفها الكشف عن صدق إيمان إبراهيم وأنه - مثل يوسف - من المحسنين:

«فبشرناه بغلام حليم. فلما بلغ معه السعى قال يا بنى إنى أرى فى المنام أنى أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبت أبت أفعل ما تؤمر

«فرأى رؤيا هائلة وفُطِعَ بها، فلم يدع كاهنا، ولا ساحرا، ولا عاتقا، ولا منجسا من أهل مملكته إلا جمعه إليه، فقال لهم: «إني قد رأيت رؤيا هائلة، وفُطِعْتُ بها، فأخبروني بها وتأويلها. قالوا له: اقصصها علينا نخبرك وتأويلها، قال: إن أخبركم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها، فإنه لا يعرف تأويلها إلا من عرفها قبل أن أعبره بها، فقال له رجل منهم: فإن كان الملك يريد هذا فليبحث إلى سطوح وشق فإنه ليس أحد أعلم منهما، فهما يخبرانه (ص ١٣).

نلاحظ هنا أن صاحب الرؤيا يرفض سردها على الكهان والسحرة والعائفين والمنجمين، وكل ما قاله عن الرؤيا إنه «فُطِعَ بها» وإنها «هائلة». ولعل هذا «الهول» وتلك «الفضاعة» هي التي تمثل «عائقا» أمام صاحب الرؤيا ليُصْدى بنفسه لسردها وقصصها. لذلك يرفض سردها طالبا من المتصدين للتأويل القيام أولا بالتنبؤ بها والتكهن، لأنه لا يطمئن إلى تأويلهم لها لوقام هو بسردها: «إن أخبركم بها لم أطمئن إلى خبركم عن تأويلها». هل كان صاحب الرؤيا يخشى أن يعجز عن التعبير عن رؤياه، وأن تؤدي المسافة المحتملة بين «القص» و«الرؤيا» إلى التأثير السلبي في «التأويل»؟ إن حرص صاحب الرؤيا على تحميل مسؤولية القص على كاهن المؤول، حرصا على سلامة التأويل وصدقه، يؤكد أن الدافع وراء الامتناع عن «القص» هو الخوف.

لكن الكهان والعرفان من أهل اليمن يعجزون عن تحمل المسؤولية فيقرحون على ربيعة بن نصر أن يسحمن بكاهنين من أهل مكة هما شق بن أنمار بن نزار وسطيح ابن مازن بن غسان. ويصف ابن خلدون هذا الأخير بأنه: «كسان بدرج كما بدرج الشوب». «سظم إلا الجمجمة». ومن مشهور الحكايات عنهما تأويل

تناول الوحدة القصصية الأولى في هذا الجزء ما يمكن أن نسميه «تاريخ اليمن»، بينما تناول الوحدة القصصية الثانية «تاريخ مكة». والجامع بين الودعتين بنويها هو شخصية صاحب السيرة الذي ولد في مكة وأقام دولته في المدينة بمساعدة الأنصار الذين ينتمون إلى أصول يمنية. ومن اللافت للانتباه أن هذه الوحدة القصصية الأولى، الخاصة بتاريخ اليمن، تبدأ نوعا من الاستطراد لذكر نسب الأنصار (ص ١٠)، وذلك بعد ذكر نسب صاحب السيرة. ومن الجدير بالذكر أن كلتا الودعتين - الأولى والثانية - تلعب «الرؤيا» فيهما دورا لافتا، بل تكاد «الرؤيا» في الوحدة الأولى الخاصة بتاريخ اليمن تلعب الدور السردى نفسه الذي لعبته رؤيا يوسف في قصته التي حللناها في الفقرة السابقة.

تتكون الوحدة القصصية الأولى من خمس وحدات سردية يمكن إجمالها فيما يلي:

- ١- قصة تيان بن أسعد (تبع الآخر) وانتشار اليهودية في اليمن (ص ١٦ - ٢٦).
- ٢- قصة انتشار «النصرانية» في «نجران» (ص ٢٦ - ٢٩).
- ٣- محاولة «ذى نواس» نشر اليهودية في نجران والاستنجا بالآحاش (ص ٣٠ - ٣٦).
- ٤- حملة «أبرهة» ومحاولة هدم الكعبة (ص ٣٧ - ٥٤).
- ٥- استنجا سيف بن ذى يزن بالفرس وحكم الفرس لليمن حتى دخول الإسلام (ص ٥٤ - ٦٢).

هذه الوحدات السردية المكونة للوحدة القصصية الأولى تتمتع بقدر من الاستقلال عن بعضها البعض، ويمكن تناولها بالتحليل واحدة واحدة. لكن الرابط السردى بينها جميعا هو «رؤيا» ربيعة بن نصر التي تعتبر نوعا من النبوءة، مثل رؤيا يوسف. وربيعة بن نصر - صاحب الرؤيا - هو الذي بقى في اليمن بعد رحيل عمرو بن عامر:

قال: رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك
ابن النضر، يكون الملك في قومه إلى
آخر الدهر.

قال: وهل للدهر من آخر؟

قال: نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون،
يسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه
المسيئون.

قال: أحق ما تخبرني؟

قال: نعم والشفق والغسق، والفلق إذا
انشق، إن ما أنبأك به لحق،
(ص ١٤ - ١٥).

ولا تكفى لإزالة حالة «التفطع» و «الهول» التي
سببتها الرؤيا لصاحبها شهادة سطيح بن مازن الذي
استطاع بمهارة واضحة أن يسرد الرؤيا وأن يؤولها أيضا.
لا بد من شاهد آخر هو شق بن أنمار، وتكون إجابة شق
متمثلة في مضمونها مع ما قاله سطيح مع خلاف
هامشي في بعض المفردات اللغوية. نلاحظ أن الحوار
السابق الذي دار بين صاحب الرؤيا وسطيح يتكرر
بحدافيره بينه وبين شق. ويتدخل «الراوي» في حالة
اختلاف بعض الألفاظ ليكشف اتفاق دلالات تلك
الألفاظ. بدور الحوار بين ربيعة وشق بن أنمار على النحو
التالي:

«ثم قدم عليه شق، فقال له كقوله لسطيح،
وكتمه ما قال سطيح، لينظر أيتفقان أم
يختلفان.

فقال: نعم، رأيت حممة، خرجت من
ظلمة، فوقعت بين روضة وأكمة، فأكلت
منها كل ذات نسمة... فلما قال له ذلك،
عرف أنهما قد اتفقا وأن قولهما واحد...
فقال له الملك: ما أخطأت يا شق منها شيئا،
فما عندك في تأويلها؟

رؤيا ربيعة بن نصر»^(٥). ويتصدى سطيح لسرد
الرؤيا، ولكن في لغة على درجة عالية من الالتباس
والغموض، ذلك على الوجه التالي: يقول مخاطبا
صاحب الرؤيا ربيعة بن نصر: «رأيت حممة، خرجت
من ظلمة، فوقعت بأرض تهمة، فأكلت منها كل ذات
جمجمة». وفي هذا السرد ما يكشف عن السبب وراء
عجز صاحب الرؤيا عن - أو خشيته من - سردها بنفسه،
وهو ما يؤكد تلك النبوة الفرحة في قول الملك:

«ما أخطأت منها شيئا باسطيح، فما عندك
في تأويلها؟ فقال: أحلف بما بين الحرثين
من حنش، لتسطن على أرضكم الحبش،
فليملكن ما بين أبين إلى جرش.

فقال له الملك: وأبيك باسطيح، إن هذا لنا
لغائظ موجه، فمتى هو كائن، أفي زمانى
هذا، أم بعده؟

فقال: لا، بل بعده بحين، أكثر من ستين أو
سبعين، بمضين من السنين.

قال: أفيدوم ذلك من ملكهم أم ينقطع؟

قال: بل ينقطع لبضع وسبعين من السنين،
ثم يقتلون ويخرجون منها هاربين.

قال: ومن يلي ذلك من قتلهم وإخراجهم؟

قال: يليه ارم ذى بزن، يخرج عليهم من
عدن، فلا يترك أحدا منهم باليمن.

قال: أفيدوم ذلك من سلطانه، أم ينقطع؟

قال: لا، بل ينقطع.

قال: ومن يقطعه؟

قال: نبي زكى، يأتيه الوحى من قبل الملى.

قال: ومن هذا النبي؟

إن تأويل «الرؤيا» الذى يفصح عنه كل من الكاهنين يربط، كما هو واضح، بالتنبؤ بثلاثة أحداث كبرى فى تاريخ اليمن: الحدث الأول هو «استيلاء الأحباش على اليمن»، والثانى «ثورة سيف بن ذى يزن» التى أدت إلى إخراج الأحباش ودخول الفرس، والحدث الثالث هو «دخول الإسلام» وقيام ملكه. وهذه الأحداث الثلاثة الكبرى لم يعبر عنها «قص» الرؤيا، إذ تركز القص حول الحدث الأول المعبر عنه فى «الحمامة التى خرجت من الظلمة، فوقعت فى بهمة، فأكلت منها كل ذات جمجمة».

إن تأويل «الرؤيا» التى سردها كل من سطيج وشق يتوقف عند الحدث الأول، حدث استيلاء الحبش على اليمن، لكن تقنية «السؤال والجواب» يمكن صاحب الرؤيا من الانتقال من «تأويل» الرؤيا إلى أفق «التنبؤ» بأحداث تجاوز أفق «الرؤيا»، وهذا معناه أن «الرؤيا» - فى هذا النص السردى - جزء من بنية نصية أكبر هى «النبوءة» التى مصدرها الكهانة. وهذا يفسر اللغة المسجوعة التى يحرص عليها السرد. ولأن «الرؤيا» جزء من بنية نص «النبوءة»، فإن سردها لا ينفك عن تأويلها، خلافا للرؤيا التى حللناها فى نص قصة يوسف.

لذلك يحرص الراوى على تذكيرنا بالرؤيا والنبوءة معا فى سياق تطور السرد. يقول عند انتصار أرباط - قائد جيش الحبشة - على ذى نواس، ودخوله أرض اليمن واستيلائه عليها:

«فهذا الذى عنى سطيج الكاهن بقوله:
ليهبطن أرضكم الحبش، فليملك ما بين
أبين إلى جرش، والذى عنى شق الكاهن
بقوله: لينزلن أرضكم السودان، فليخبلن على
كل طفلة البنان، وليملك ما بين أبين إلى
نجران» (ص ٣٦).

وحين يدخل جيش كسرى اليمن - وعلى رأسه
سيف بن ذى يزن - يقول الراوى:

قال: أحلف بما بين الحرتين من إنسان،
لينزلن أرضكم السودان، فليخبلن على
كل طفلة البنان، وليملك ما بين أبين
إلى نجران.

قال له الملك: وأهلك يا شق، إن هذا لنا
لفائط موجه، فمتى هو كائن؟ أفى
زمانى هذا أم بعده؟

قال: لا، بل بعده بزمان، ثم يستنقذه منكم
عظيم ذو شان، ويذيقهم أشد الهوان.

قال: ومن هذا العظيم الشان؟

قال: غلام، ليس بدنى ولا مدن، يخرج
عليهم من بيت ذى يزن، فلا يترك
أحدا منهم باليمن.

قال: أفيدوم سلطانه أم ينقطع؟

قال: بل ينقطع برسول مرسل يأتى بالحق
والعدل، من أهل الدين والفضل، يكون
الملك فى قومه إلى يوم الفصل.

قال: وما يوم الفصل؟

قال: يوم تجزى فيه الولاة، ويدعى فيه من
السماء بدعوات، يسمع منها الأحياء
والأموات، ويجمع فيه بين الناس
للميقات، ويكون فيه لمن اتقى الفوز
والخيرات.

قال: أحق ما تقول؟

قال: أى ورب السماء والأرض، وما بينهما
من رفع وخفض، إن ما أنبأك به
لحق، ما فيه أمض. [يلقى الراوى
شارحا: أمض: يعنى شكا؛ هذا بلغه
حمير، وقال أبو عمر: أمض: أى:
باطل]. (ص: ١٥ - ١٦).

إسماعيل (ص ٧١ - ٧٢)، ويكون هذا الحديث بمثابة الوحدة السردية الأولى. أما الوحدة السردية الثانية، فهي حدث إعادة احتفار بقر زمزم، وهي وحدة تبدأ من ص ١٠١، لكن السرد يعود عن طريق الارتداد إلى الماضي «الفلاش باك» إلى قصة البشر منذ نبئت تحت أقدام إسماعيل.

في هذا الارتداد إلى الماضي يسرد الراوى تفاصيل التاريخ الدينى السياسى لمكة، وكيفية انتقال السلطة فيها حتى تعود إلى عبد المطلب (ص ١٠١ - ١٣١)، وإلى حديث إعادة احتفار بقر زمزم (ص ١٣١ - ١٣٦). والوحدة السردية الثالثة هي قصة نذر عبد المطلب أن يذبح واحدا من أبنائه إذا رزقه الله من الأولاد عشرة (ص ١٤٠ - ١٤٣). وسلاحظ أن هذه الوحدة السردية الثالثة مرتبطة سرديا بالوحدتين السابقتين من خلال «البر»، كما سيتضح بعد ذلك.

الوحدة السردية الرابعة هي حدث «الميلاد» - ميلاد صاحب السيرة، وما ارتبط به ومهد له من نبوءات، ثم زواج صاحب السيرة من السيدة خديجة، ونزول الوحي. ومن المهم هنا أن نشير إلى علاقة هذه الوحدة - سرديا - بالنبوءة التي تمثل عصب السرد في الوحدة القصصية التي حللناها في الفقرة السابقة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نؤكد علاقتها بالوحدة السردية الثانية (إعادة احتفار بقر زمزم) على المستوى الدلالى، كما سيكشف عنه التحليل.

تبقى الوحدة السردية الخامسة، وهي سرد للصراع بين الإسلام والأديان القديمة، وفي هذه الوحدة تتجمع كل الخيوط السردية في حركة صاعدة ليتمحور السرد بعد ذلك - في الأجزاء الثلاثة الأخرى من السيرة - حول البطل النبى. هكذا يمكن القول إن السيرة النبوية مع اقترابها سرديا من لحظة ظهور البطل - مكانيا وزمانيا في آن - تميل من حيث البناء إلى التركيز الصاعد الذى يتجه معه السرد إلى نقطة واحدة، تنصب فيها كل

«وهذا الذى عنى سطيع بقوله: يليه ارم ذى يزن، يخرج عليهم من عدن، فلا يترك أحدا منهم باليمن، والذى عنى شق بقوله: غلام ليس بدنى ولا مدن، يخرج عليهم من بيت ذى يزن» (ص ٦٢).

وحين يدخل «هاذان» - حاكم كسرى على اليمن - فى الإسلام، يؤكد الراوى مرة ثالثة:

«فهذا الذى عنى سطيع بقوله: بنى زكى، يأتيه الوحي من قبل العلى، والذى عنى شق بقوله بل ينقطع برسول مرسل، يأتي بالحق والمعدل، من أهل الدين والفضل، يكون الملك فى قومه إلى يوم الفصل» (ص ٦٣).

إن إدماج «الرؤيا» فى بنية «النبوءة» فى السرد القصصى فى هذه الوحدة أمر طبيعى بالنسبة إلى شكل «السيرة»؛ حيث تمثل «النبوءة» ما مثله «الرؤيا» فى بنية سرد قصة يوسف. ويقتصر دور «الرؤيا» هنا على أن تكون الوحدة السردية التي تربط الوحدات القصصية الصغرى، لكنها ليست «الرؤيا» منفردة، بل «الرؤيا» التي أدمجت فى بنية «النبوءة». أما عن العلاقة السردية القائمة بين «الرؤيا» و«النبوءة»، فمن الواضح أن الأولى تمثل بالنسبة إلى الثانية حافزا سرديا، إذ لولا «الرؤيا»، وما تبع «تأويلها» من سؤال وجواب ما أمكن «الكشف» عن النبوءة التي تقوم بدورها بالربط بين الوحدات السردية.

- ٦ -

إذا كانت الوحدة القصصية الأولى التي حللنا بعض عناصرها فى الفقرة السابقة تتصل بالتاريخ السياسى لليمن - دون إغفال البعد الدينى بالطبع - فإن الوحدة القصصية الثانية، فى سياق الجزء الأول من السيرة الذى نركز عليه فى دراستنا هنا، تتصل بتاريخ مكة الدينى السياسى. لذلك، يبدأ الراوى هذه الوحدة بحديث عمرو بن لحي، وذكر أصنام العرب، وذلك لبيان العوامل التي أدت بالعرب إلى الانحراف عن دين

وهذه الجملة تمثل مفتاح الوحدة السردية الثانية التى تبدأ بالحديث عن نسب مضاض بن عمرو الجرمي، ونقص بنى جرحهم واستحلالهم حرمة البيت، وظلمهم لمن دخل الحرم من غير أهله، وأكلهم مال الكعبة الذى يهدى إليها. وتنتهى هذه الوحدة السردية بتجميع القبائل ضد جرحهم وقتالهم بسبب بنيتهم: «فخرج عمرو بن الحارث بن مضاض الجرمي بنزالي الكعبة وبحجر الركن، فدفعنهما فى زمزم وانطلق هو ومن معه من جرحهم إلى اليمن» (ص ١٠٥). صحيح أن الوحدة السردية لا تقف عند حدود واقعة ردم البئر، بل تمتد حتى تصل - زمانيا - إلى عبد المطلب لكن بؤرة السرد فى الارتداد و «العودة» هى «البئر» و «حلم» الذى بدأ به السرد.

لكن الارتداد إلى «ردم البئر» انطلاقا من حافز «الرؤيا»، يمثل بدوره حافزا آخر لارتداد أعمق فى الزمان، حيث تكشف القصة الأولى لحفر البئر عن الدلالات المنبثقة فى الوحدات السردية الخمس كلها من خلال هذا «الدال» المشع. ومن الارتداد الثانى يعود السرد إلى لحظة انفتاح السرد مرة أخرى بعد تفصيل «الارتداد» الأول فى الوحدة السردية الثانية. ولنتأمل هذا النص جيدا فى كليته بعد أن أوردناه مجزءا فى السطور السابقة:

«وكان من حديث رسول الله - صلى الله عليه وسلم - [لاحظ البدء بصاحب السيرة مع أن الحديث عن عبد المطلب] ما حدثنا به عبد الله البكائي عن محمد بن إسحاق المطلبى: بينما عبد المطلب بن هاشم نائم فى الحجر، إذ أتى، فأمر بحفر زمزم [تفاصيل الرؤيا بعد أكثر من ثلاثين صفحة] وهى دفن بين صنمى قريش: إساف ونائلة، عند منحرف قريش. [الارتداد الأول] وكانت جرحهم دفنتها حين ظعنوا من مكة [الارتداد الثانى من الارتداد الأول] وهى بئر إسماعيل بن

التفاصيل والوحدات السردية التى تبدو متشعبة. والسيرة، بذلك، أشبه بالهرم أو المثلث تتجه فيه كل الخطوط من «القاعدة» إلى «الرأس». فى هذه الوحدة السردية الخامسة، يؤدى الصراع بين الدين الجديد - ممثلا فى نبيه بطل السيرة والمؤمنين به - وبين مشركى مكة - ومن يساندونهم من أحبار اليهود يمشرب - إلى هجرة بعض المسلمين إلى «الحبشة»، حيث يلقون من حاكم الحبشة الإكرام والتبجيل، رغم أنه حاكم نصراني، وإن كان الراوى يحرص على جعله مسلما (ص ٢٩٠ - ٢٩٢). وعلينا ألا نتجاهل - من منطق السرد - دلالة أن تكون الحبشة «الحبشة» التى خرجت من ظلمه هى مهجر الإسلام الأول، وألا نغفل كذلك عن مغزى إسلام النجاشي الذى يؤمى من منطق السيرة إلى انعكاس اتجاه الحركة من داخل الجزيرة إلى خارجها، بعد أن كانت فى الوحدة القصصية الأولى حركة من الخارج - الحبشة - إلى الداخل.

إن الوحدات السردية الخمس المشار إليها - فى الوحدة القصصية الثانية - يتخللها جميعا سردا ودلاليا موتيف «بئر زمزم»، لكن هذا الموتيف تتشعب وظائفه كلها - السردية والدلالية - من «رؤيا» عبد المطلب فى الوحدة السردية الثانية التى تعتمد - كما أشرنا - على تقنية «الارتداد» لتحقيق الارتباط بين الوحدة الأولى - انحراف العرب عن دين إسماعيل إلى عبادة الأوثان - وبين الثالثة، نذر عبد المطلب بذبح أحد أبنائه إذا رزقه الله من الأولاد عشرة. تبدأ السيرة سردها للوحدة القصصية الثانية على الوجه التالى: «بينما عبد المطلب ابن هاشم نائم فى الحجر، إذ أتى، فأمر بحفر زمزم». لكن منطوق «الرؤيا» لا يأتى إلا بعد هذه الجملة بأكثر من ثلاثين صفحة.

يمرود الراوى بعد الجملة السابقة مباشرة، وبعد أن يحدد مكان البئر، «وهى دفن بين صنمى قريش: إساف ونائلة، عند منحرف قريش»، ليرتد بالسرد إلى واقعة ردم البئر: «وكانت جرحهم دفنتها حين ظعنوا من مكة».

إبراهيم - عليهما السلام التي سقاها الله حين ظمى، وهو صغير، فالتحست له أمه ماء فلم تجده، فقامت إلى الصفا تدعو الله، وتستغيثه لإسماعيل، ثم أتت المروة، ففعلت مثل ذلك. وبعت الله تعالى جبريل عليه السلام، فهمز له بمقبة في الأرض، فظهر الماء، وسمعت أمه أصوات السباع فحافتها عليه، فجاءت تشتد نحوه، فوجدته يفحص بيده عن الماء من تحت خده ويشرب [عود إلى الارتداد الأول]...

وكان من حديث جرهم ودفنها زمزم، وخروجها من مكة، ومن ولى أمر مكة بعدها إلى أن حفر عبد المطلب زمزم [افتتاح السرد] ما حدثنا به... (ص ١٠١ - ١٠٢).

واضح من بنية هذا النص أن «رؤيا» عبد المطلب تمثل حافظا سرديا لقصة «البئر» التي تمثل هي أيضا حافظا سرديا - وداليا - لسرد تاريخ مكة الدينية السياسية. لكن قصة «البئر» تمثل إلى جانب وظيفتها السردية مركز إشعاع دلالي في الوحدة القصصية كلها. لذلك يطيل النص الافتتاحي السابق في سرد واقعة الحفر - أو بالأحرى النبع - الأولى. ونركز هنا على تحديد العناصر التي يبرزها النص الافتتاحي السابق لبيان أنها تمثل مركز الإشعاع الدلالي في الوحدة القصصية كلها:

١ - سعى هاجر أم إسماعيل - بحثا عن الماء - بين الصفا والمروة.

٢ - جبريل يحفر البئر بمقبة.

٣ - السباع التي تجمل هاجر تكتشف وجود الماء تحت إسماعيل.

والعنصر الثانى تحديدا من هذه العناصر الثلاثة نجد - داليا - يمثل عنصرا مهما لنقل السرد من الوحدة الثانية إلى الوحدة الثالثة، كما سنفصل بعد قليل. وغنى عن التوضيح أن العنصر الأول يمثل - سعى هاجر بين

الصفا والمروة - النموذج الأصلي الذى يشع بدلالته في السيرة من خلال الإحالة إلى واحدة من أهم الشعائر في «الحج»، حيث تعتبر «الشعيرة» بمثابة تكرار تقوم به «الجماعة» لهذا النموذج الأول. ومن الضروري الإشارة كذلك إلى أن العناصر الثلاثة مجتمعة تحيل دلاليا إلى إسماعيل ولد إبراهيم صاحب «الحنيفية» التي سببها صاحب السيرة بالإسلام. ومن هذه الإحالة تربط الوحدة السردية الثانية - من خلال هذا النص الافتتاحي - بين الوجدتين الأولى والثالثة. أما الارتباط بالوحدة الأولى - قصة عمرو بن لحي وجلب الأصنام إلى الكعبة - فينتج من اعتبار هذا الحدث بمثابة «انحراف» عن دين إسماعيل وإبراهيم، لأنه الحدث الذى ترتب عليه «ردم» البئر، مركز الإشعاع الدلالي في النص كله، كما قلنا.

ويبدو الترابط الذى تقيمه الوحدة السردية الثانية - من خلال نصها الافتتاحي - بين الوحدة الأولى والثالثة أكثر بروزا؛ ذلك أن «نذر» عبد المطلب أن يذبح واحدا من أبنائه إذا رزقه الله عشرة - وهو النذر الذى تبني عليه الوحدة السردية الثالثة - كان سببه ما لقيه من عنت قريش عند حفر زمزم (ص ١٤٠)، وهى إشارة إلى واقعة سردية يتكرر فيها بشكل حرفى تقريرا موتيفات «العطش»، لكنه عطش عبد المطلب لا إسماعيل، و«انبعاث» الماء من تحت حافر راحلة عبد المطلب - مماثلة لما أحدثه عقب جبريل فى نبع زمزم فى النص المشار إليه (ص ١٣٣ - ١٣٤).

والوحدة السردية الثالثة نفسها، قصة النذر وضرب القداح، تكاد تكون تكرارا تمثيليا لرؤيا إبراهيم عليه السلام، والمشار إليها في الفقرة السابقة، أنه يذبح ولده، والفداء الذى وقع لولد إبراهيم مكافأة على التصديق والإخلاص. تتحول الرؤيا إلى «نذر» وتحول الفداء من «كش» إلى «مائة» من الإبل. وهذا هو الذى ينقذ «عبد الله» - والد صاحب السيرة - من «الذبح».

وإذا انتقلنا إلى الوجدتين السرديتين الرابعة والخامسة، فإن «الرؤيا» ذاتها تمثل عصب الرباط السردى بين

الوحدات الثلاث السابقة والوحدة السردية الرابعة، كما سنفصل بعد قليل. أما الوحدة السردية الخامسة، فقد سبق أن كشفنا علاقة الارتباط الدلالى بينها وبين الوحدة القصصية الأولى، فهى بمثابة وحدة «الختام». ولعل هذا ما يدعم اختيارنا الجزء الأول من السيرة على أساس أنه وحدة قصصية كبرى تختلف سرديا عن باقى أجزاء السيرة.

إن منطوق «الرؤيا» - رؤيا عبد الله - تسرده السيرة على الوجه التالى:

«قال عبد المطلب: إني لنائم فى الحجر إذ أتاني آت فقال: احفر طيبة، قلت: وما طيبة؟ قال: ثم ذهب عنى. فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فتمت فيه، فجاءنى فقال: احفر برة، قال: فقلت: وما برة؟ قال: ثم ذهب عنى، فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فتمت فيه فجاءنى فقال: احفر المضمونة، قال: فقلت: وما المضمونة؟ ثم ذهب عنى. فلما كان الغد رجعت إلى مضجعى، فتمت فيه، فجاءنى، فقال: احفر زمزم. قال: قلت: وما زمزم؟ قال: لا تنزف أبدا ولا تدم، تسقى الحجيج الأعظم، وهى بين الفرت والدم، عند نقرة الغراب الأعظم، عند قرية النمل، (ص ١٣١ - ١٣٢).

هذه الرؤيا لا يبدو أنها تحتاج إلى تأويل، رغم غموض كلماتها واعتمادها على لغة السجع الذى تعتمد عليه لغة الكهان؛ ذلك أن تأويل الرؤيا هو «الفعل» استجابة للأمر. والفعل فى ذاته ليس إنشاء من عدم، بل هو إعادة احتفار بمر موجودة بالفعل. هنا تتكشف الدلالة التمثيلية، حيث «الإسلام» بحث لدين إبراهيم، دين الحنيفية، الذى أدى الانحراف عنه - الوحدة السردية الأولى - إلى ردم البئر. هكذا تقرن السيرة بين «البئر» ودين إبراهيم، وبين حدث إعادة احتفار البئر ومجى الدين الجديد.

الرؤيا هنا على مستوى الصياغة السردية تتكرر فى حادثة الوحي، من حيث الهائف المجهول، الأمر والسؤال (ثلاث مرات كذلك) حيث لا يتجلى معنى الأمر إلا فى المرة الرابعة. ومن الغريب أن السيرة تضع حدث الوحي - فى إحدى الروايات - فى إطار «الرؤيا» كذلك. ولا غرابة فى ذلك فالرؤيا الصادقة وحي ونبوة، كما سبق القول. تبدأ هذه الرواية - التى تربط سرديا بين رؤيا عبد المطلب والوحي - بقول النبى (صلم): «جاءنى جبريل وأنا نائم.. وهبت من نوى فكأنما كتبت (آيات الوحي الأولى من سورة «اقرأ») فى قلبى كتابا» (ص ٢٢٠ - ٢٢١). الفارق بين «رؤيا» عبد المطلب وحدث الوحي أن «الهائف» لا يظل مجهولا فى حالة الوحي، إنه جبريل الذى همز «بعقبة» فاحتفر بئر زمزم.

هل يمكن القول إن «رؤيا» عبد المطلب تمثل حافظا سرديا لوحدة دلالية مهمة هى «البئر»؟ أظن أننا يمكن أن نجيب بالإيجاب، على شريطة ألا ننسى أنها - الرؤيا - تحول فى سياق السرد إلى وحدة دلالية، خاصة فى سياق الوحدة السردية الرابعة. هل يمكن القول كذلك إن «البئر» حافظ سردى؟ وهل يتناقض قولنا «حافظ سردى» مع ما سبق أن قلناه من أنها «مركز» إشعاع دلالى؟ والحقيقة أننا إذا عدنا إلى «رؤيا» يوسف فسنبجد أنها يمكن أن توصف بالصفتين معا، وذلك خلافا لرؤيا الملك وقبلها الرؤيا التى حكاها السجينان. إن هذه الرؤى الثلاث الأخيرة حوافر سردية مختلفة الدرجة، لكن «رؤيا» يوسف حافظ سردى إلى جانب كونها مركز إشعاع دلالى.

الأمر نفسه ينطبق على «رؤيا» عبد المطلب، بشرط ألا نفصل بينها وبين «البئر»، بوصفها وحدة دلالية مركزية مشعة، فالحافظ السردى - مجرد الرؤيا - يرتبط عضويا بالوحدة الدلالية «البئر» ولا ينفك عنها بنيتها. من هنا يجب التعامل معهما بوصفهما بنية واحدة كما تعاملنا مع «رؤيا» ربيعة بن نصر على أساس أنها تكون مع «النبوة» بنية واحدة. لكن، هل كانت «رؤيا» يوسف

- بدورها - إلا «نبوءة» كشف عنها تلميحا تعقيب الأب على سرد يوسف لها؟! وهل «رؤيا» عبد المطلب - بالمثل - إلا نبوءة - من منظور السرد - بعودة الدين الذي تمثله «الهر» من حيث ظهورها واختفائها؟! -

- ٧ -

هل ينقلنا التحليل السابق إلى مفهوم «الرؤيا» في الفكر العربي الإسلامي، لنرى كيف انتقلت من «النبوءة» - في السرد - إلى «النبوءة» في نظرية المعرفة في جانبها الإشرافي والصوفي على السواء؟! لقد رأينا أن البنية الدلالية للغة العربية قد أدمجت ثلاث دلالات في الفعل «رأى» تجمع بين الإدراك البصري والرؤيا والاعتقاد (الرأى). ووجدنا أن دلالة «الرؤيا» تمثل دلالة وسطى بين «الإدراك البصري» و«الاعتقاد والرأى»، من حيث إن «الرؤيا» مدركات بصرية متخيلة من جهة، ومن حيث إنها - من جهة أخرى - مدركات بصرية تمثل بنية سردية، تتجلى على مستوى التعبير اللغوي في تركيب مماثل للتركيب الذي تتعلق به «رأى» الاعتقادية.

ولقد انبثقت نظرية المعرفة في الفكر العربي الإسلامي من هذه البنية الدلالية للغة، فركز علماء الكلام والفلاسفة، المشاءون بصفة خاصة، على كون «المعرفة» انتقالا من «الإدراك» و«المدركات» - وما تفضى إليه من علم «ضروري» - إلى «الاعتقادات» التي هي بمثابة «العلم النظري». لكنهم لم يتوقفوا في تحليل الإدراك عند حدود الإدراك «البصري»، بل قاموا بتحليل الإدراك الحسي بصفة عامة، وهو الإدراك الذي يتضمن إلى جانب البصري، الإدراك السمعي والذوقي والشمي واللمسي. ويضيف الباقلاني إلى المدركات الحسية - الناتجة عن فعالية الحواس الخمس - طريقا سادسا هو «العلم المبتدأ في النفس»، ويقصد به التجارب والخبرات الذاتية.

لا يشير الباقلاني، مثلاً، إلى «الرؤيا» بوصفها أداة معرفية، لكن إشارته إلى ذلك العلم المبتدأ في النفس

ينطوي بطريقة ضمنية على المشاعر والخبرات التي تتولد عن «الرؤى» في الوعي الإنساني. من هنا، يمكن أن نفهم الإصرار على اعتبار ذلك العلم المبتدأ في النفس بمثابة «حاسة سادسة»، تتضافر مع مدركات الحواس الخمس لتوليد العلم الضروري الذي «يلزم نفس المخلوق لزوما لا يمكنه معه الخروج عنه ولا الانفكاك منه، ولا يتهيأ له الشك في متعلقه ولا الارتباب به»^(٦). هذا العلم الضروري يقع للخلق من ستة طرق، إذن:

«فمنها درك الحواس الخمس وهي: حاسة الرؤية، وحاسة السمع، وحاسة الذوق، وحاسة الشم، وحاسة اللمس. وكل مدرك بحاسة من هذه الحواس من جسم، ولون، وكون، وكلام، وصوت، وزائحة، وطعم، وحرارة، وبرودة، ولين، وخشونة، وصلابة، ورخاوة، فالعلم به يقع ضرورة. والطريق السادس هو العلم المبتدأ في النفس لا عن درك ببعض الحواس وذلك نحو علم الإنسان بوجود نفسه وما يحدث فيها وينطوي عليها من اللذة والألم، والغم والفرح، والقدرة والعجز، والصحة والسقم، والعلم بأن الضدين لا يجتمعان، وأن الأجسام لا تخلو من الاجتماع والافتراق وكل معلوم بأوائل العقول»^(٧).

والعلم «النظري» - المعرفة والاعتقاد والرأى - مباين للعلم الضروري من حيث إنه:

«يقع عقيب استدلال وتفكر في حال المنظور فيه أو تذكر لما نظر فيه، فكل ما احتاج من العلوم إلى تقدم الفكر والرؤية وتأمل حال المعلوم فهو الموصوف بقولنا علم نظري. وقد يجعل مكان هذه الألفاظ أن نقول: العلم النظري هو ما بنى على علم الحس والضرورة، أو على ما بنى العلم بصحته عليهما»^(٨).

الأنطولوجى، حيث وقف الأولون عند مفهوم «الخلق»، خلق العالم، سواء من «عدم» أو من مادة قديمة، فى حين وقف الأخيرون عند مفهوم «الفيض» وانبعثات «العقول العشرة» عن الله سبحانه وتعالى. على رأس هذه العقول يمثل جبريل «العقل الفعال»، وهو العقل الذى يتصل به عقل الفيلسوف، أو مخيلة النبى ليستمد منه معرفتهما^(١٢).

إن نظرية «الفيض» توحد بين الأنطولوجى والإستمولوجى إلى حد كبير، فالمقل الفعال - روح جبريل - علة لكل ما يحدث تحت فلك القمر فى عالم الكون والاستحالة، فهو «فعال» من هذه الزاوية، لكن فعاليته تلك مؤسسة على «المعرفة» التى يحتوئها هذا العقل، فهو قوة «علمية» و«عملية» فى الوقت نفسه. من هذا الجانب «المعرفى» فى العقل الفعال يستمد كل من «الفيلسوف» و«النبى» معرفتهما، يستمدها الفيلسوف عن طريق الاتصال «العقلى» أما النبى فيستمدها عن طريق الاتصال «الخيالى».

هناك، إذن، طريقتان للاستعداد المعرفى من العقل الفعال: طريق التأمل والنظر، وطريق الإلهام والمخيلة. الطريق الأول هو طريق الفلاسفة، ووسيلته النظر العقلى «وإن يكن نادر الوجود وخاصة بمعظماء الرجال»، والطريق الثانى خاص بالأنبياء «فكل إلهاماتهم وما ينقلون إلينا من وحى منزل أثر من آثار المخيلة ونتيجة من نتائجها»^(١٣). من هذا المنطلق أمكن لابن رشد أن يقرر، اعتمادا على وحدة المصدر المعرفى لكل من النبى والفيلسوف، أن «الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له»، رغم أنه لا ينتمى إلى دائرة التفلسف الإشراقى^(١٤).

لكن يظل الفارق بين الفيلسوف والنبى ماثلا فى «أداة» المعرفة ووسيلتها، رغم «وحدة» مصدر الاستعداد واتفاق «مضمون» المعرفة. هذا الفارق نتج عنه فارق آخر فى لغة «التعبير» عن هذه المعرفة، حيث يودى النظر العقلى إلى التعبير بلغة «البرهان»، بينما يتم التعبير عن

وليس هذا العلم النظرى فى النهاية إلا نوعا من «النظر»، لكنه «نظر» مهابين للنظر البصرى من حيث إنه: «نظر القلب المطلوب به علم ما غاب عن الضرورة والحس»^(٩).

من الواضح هنا أننا لزاء تنويع دلالى للنظر (وهو مماثل للتنويع الدلالى فى الفعل «رأى»، بمايز بين النظر «الحسى»، وما يفضى إليه من علم ضرورى، والنظر «العقلى» أو العقلى، وهو المنتج للعلوم النظرية. هذه المماثلة يعبر عنها الخوارزمى خير تعبير حين يصف القوة الاستدلالية فى الإنسان - قوة العقل بالملكة - بأنها «فى النفس بمنزلة القوة الناطقة فى العيين»^(١٠).

هذا الانتقال من النظر الحسى - الإدراك - إلى النظر العقلى - العقل بالملكة - جعل الفلاسفة المتأثرين بشراح أرسطو يطلقون على «العلوم الضرورية» الناتجة عن المعرفة الحسية اسم «العقل الهولانى»، الذى «هو الاستعداد المحض لإدراك المقولات، وهو قوة محضة خالية عن الفعل كما للأطفال، وإنما نسب إلى الهولوى الأولى الخالية فى حد ذاتها عن الصور كلها»^(١١). وهكذا، صارت المعرفة كلها بمراحلها المختلفة «عقلا» يبدأ من الهولوى ويتحرك فى اتجاه «الملكة» إلى «العقل المستفاد». ومن الواضح أن هذه القصة الثلاثية تمثل بنية موازية للبنية الدلالية اللغوية للدال «رأى»، كما حللناها فى الفقرة الأولى، مع الأخذ فى الاعتبار أن ثمة ترابعا دلاليا أشرنا إليه بين «الرؤيا» و«الحلم» من خلال دلالة «الحلم» على النضج وبلوغ سن «العقل».

- ٨ -

إذا كانت المعرفة عند علماء الكلام والفلاسفة المشائين «كسبية»، أى مكتسبها الإنسان بفعاليته الخاصة، فإن الفلاسفة الإشراقيين والمتصوفة يحتفلون احتفالا خاصا بنوع آخر من المعرفة، هى المعرفة «الوهابية». ويرتد هذا الفارق بين علماء الكلام والإشراقيين إلى فارق مهم بينهم فى التصور

«الملائكية»، حتى يتلقى عن الملائ الأعلى ما يتلقى من معرفة ووحى.

وعلى «المعراج» نفسه - قوة الهيلة فى البقطة - تكون رحلة الصوفى «العارف» من حواسه وبدنه الطبيعي، مخترقا الأكوان مرتبة مرتبة، حتى يمانق الحقيقة. والأداة التى تمكن الصوفى من القيام بهذه الرحلة هى «الخيال» الذى يخرق به الصوفى خيالا من نوع آخر - هو الخيال الوجودى - لكى يصل إلى «الحقيقة» الخفية حول حجب الخيال الوجودى.

إن ابن عربى يفهم الحديث النبوى: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» فهما حرفيا، فالحقيقة التى ندرکها ونحسها ونعانيها فى تجربتنا اليومية المباشرة ليست إلا خيالا يحتاج إلى عمليات من التأويل مستمرة. وإذا كان الإنسان المادى يتوقف عند مدركات الحس، أو عند المعانى العقلية، فالصوفى العارف هو القادر على تأويل هذا الوجود والعبور إلى باطنه الخفى وراء تلك الصور الخيالية، تماما كما يقوم مؤول «الرؤيا» بالعبور من الصور الرامزة إلى الحقائق الرموز إليها. إن العارف وحده هو الذى يدرك أن عالم الحس الذى ندرکه ليس إلا خيالا كتلك الخيالات التى تترأى للنائم فى نومه:

«فإذا ترقى الإنسان فى درج المعرفة علم أنه نائم فى حال البقطة المعهودة وأن الأمر الذى هو فيه رؤيا إيمانا وكشفا، ولهذا ذكر الله أمورا واقعة فى ظاهر الحس وقال «فاعتبروا»، وقال (إن فى ذلك لعبرة)، أى جوزوا واعتبروا بما ظهر لكم من ذلك إلى علم ما بطن به» (١٦).

إن الوجود بمراتبه المختلفة يمثل - عند ابن عربى - حجابا على الحقيقة الإلهية، كما تمثل الصور فى الرؤيا غطاء على المعنى أو الرمز الذى يختفى وراءها، ومن ثم يحتاج الوجود إلى تأويل يتمثل مع تأويل الرؤيا عبورا

وحى الأنبياء بلغة متعددة المستويات، أى لغة تضم «البرهاني»، و«الجدلى»، و«الخطابى» فى بنيتها. وتعليل ذلك أن «الوحى» خطاب للناس كافة، على اختلاف مشاربهم وقدراتهم الذهنية وطاقتهم العقلية، ولذلك يحتاج الخطاب الإلهى إلى «التأويل»، بينما لا يحتاج الخطاب «البرهاني» إليه.

نحن، إذن، إزاء تصور للنبوة يقرنها بالطاقة الخيالية من جهة، ويقرن خطابها بالتأويل من جهة أخرى، الأمر الذى يقرنها من مجال «الرؤيا» وما تحتاج إليه من «تأويل» لا يتم إلا عبر عملية وسيطة يتحول فيها «الخيال» إلى «سرد». لم يقل أحد من الفلاسفة أو المتصوفة إن «مخيلة» النبى أساسها «الرؤيا»، وإن كانوا قد قالوا جميعا - كما أسلفنا القول - إن «الرؤيا» الصادقة جزء من النبوة وعلامة عليها. ولكنهم ميزوا بين الإنسان العادى الذى لا تنشط مخيلته إلا بعد خمود الحواس فى «النوم» و«مخيلة» النبى التى تنشط فى البقطة مثل نشاط مخيلة الإنسان العادى فى النوم.

إن الأنبياء - فيما يقول ابن خلدون :

«صنف مفسطور على الانسلاخ من البشرية جملة - جسمانياتها وروحانياتها - إلى الملائكة من الأفق الأعلى ليصير فى لحة من اللحاحات ملكا بالفعل، ويحصل له شهود الملائ الأعلى فى أنفسهم وسماع الكلام النفساني والخطاب الإلهى فى تلك اللوحة. وهؤلاء الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم جعل الله لهم الانسلاخ من البشرية فى تلك اللوحة - وهى حالة الوحى - فطرة فطرهم عليها وجبله صوره فيها ونزههم عن موانع البدن وعوائقه ما داموا ملاسبين لها بالبشرية بما ركب فى غبرائهم من القصد والاستقامة» (١٥).

وهذه الجبلية الخاصة هى «المعراج» الروحى فى حالة البقطة التى تنقل النبى من حالة «البشرية» إلى حالة

الأمر الذى يجعل «أرسطو» ناطقا بالفكر الاحتزالي الذى
بناه المأمون، بل حاول فرضه على العلماء والناس بقوة
السلطة وروية السيف.

يروى ابن النديم «الرؤيا» كما يلى:

«أحد الأسباب فى ذلك أن المأمون رأى فى
منامه كأن رجلا أبيض، مشربا حمرة، واسع
الجبهة، مقرون الحاجب، أجلى الرأس،
أشهل العينين، حسن الشمائل، جالس على
سريره».

قال المأمون: وكأنى بين يديه قد ملئت هيبة،
فقلت: من أنت؟

قال: أنا أرسطاليس.

فسررت به وقلت: أيتها الحكيم! أسألك؟

قال: سل، قلت ما الحسن؟

قال: ما حسن فى العقل.

قلت: ثم ماذا؟

قال: ما حسن فى الشرع!

قلت: ثم ماذا؟

قال: ما حسن عند الجمهور.

قلت: ثم ماذا؟

قال: ثم لائم!

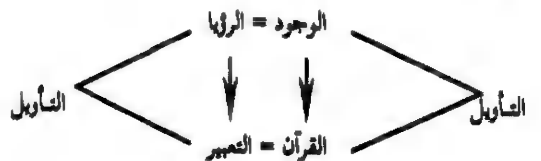
وفى رواية أخرى: قلت: زدنى.

قال: من تصحك فى الذهب فليكن عندك
كالذهب، وعليك بالتوحيد»^(١٧).

ومن الواضح أن منطق «الرؤيا» يعنى تكريس هيمنة
النسق الفكرى الاحتزالي، وذلك اختلافا مع ما يقرره
محمد عابد الجابرى من أن الهدف الحقيقى من الحلم
ليس ما يقرره على مستوى المنطوق، بل ما ينفيه: «وما
ينفيه الحلم بتلك العبارة القوية (ثم لا ثم) ليس شيئا
آخر غير الغنوص والعرفان»^(١٨).

من «الظاهر» إلى «الباطن». الوجود خيال كما الرؤيا،
وكما نحتاج «الرؤيا» إلى التجسد فى خطاب «سردى»
يجعل «التأويل» ممكنا، فقد تجلّى الوجود فى نص سردي
- هو القرآن - هو الذى يمكن العارف من «تأويل»
الوجود.

إن ابن عربى يسهب فى الموازنة بين «الرؤيا»
و«الوجود»، كما أنه يجعل من القرآن تعبيرا لغويا عن
«الوجود»، ذلك انطلاقا من أن «كلمات الله» تتجلى
فى الوجود - كلمات الله المسطورة - كما تتجلى فى
القرآن الذى يطلق عليه «الكلمات المرقومة». إن الأساس
الوجودى لكل من «الوجود» و«القرآن» معا هو «النفس»
الإلهى الذى ظهرت فيه أعيان صور الموجودات، كما
ظهرت فيه حروف اللغة التى تتشكل منها الكلمات
الإلهية. لذلك، يمكن أن يكون الشكل التالى معبرا عن
الكيفية التى تحولت بها «الرؤيا» فى فلسفة ابن عربى
إلى «أنموذج» للشرح والتأويل الفلسفيين أنطولوجيا
ومعرفيا:



- ٩ -

تخترق «الرؤيا» بنية الثقافة العربية بدءا من البنية
الدلالية للغة - كما رأينا - لتسرب فى بنية النصوص
السردية، ومنها إلى نظرية المعرفة و«النبرة»، وأخيرا تصبح
أداة إيديولوجية للخطابات تسمى بها لتحقيق مشروعاتها
المعرفية فى علاقتها بالخطابات الأخرى. ولعل حلم
«المأمون» بأرسطو، والحوار الذى دار بينهما، يكشف عن
حقيقة تلك الدعوى التى نذهبها. يذكر ابن النديم هذه
«الرؤيا» بهدف تفسير كثرة «الكتب الفلسفية وغيرها من
العلوم القديمة فى هذه البلاد». لكن منطق الرؤيا يحيل
إلى المقولات الاحتزالية، خاصة فى التحسين والتقييح؛

أما الرؤيا الثانية، فقد رآها محمد بن الحسن البلخي،
قال:

«رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في
النوم، فقلت: يا رسول الله، ما تقول في قول
مالك وأهل الحجاز؟ قال: ليس قولي إلا
قولي، قلت: ما تقول في قول أبي حنيفة
وأصحابه. قال: ليس قولي إلا قولي. قلت: ما
تقول في قول الشافعي؟ قال: ليس قولي إلا
قولي، ولكن قوله ضد قول أهل البدع»^(٢٢).

وهي رؤيا تضي على الشافعي - بشهادة الرسول عليه
السلام - مزية على كل من مالك وأبي حنيفة، مردها
إلى أنه الإمام الذي تخارب أقواله أقوال أهل البدع.

وقد وصل الإعلاء من شأن الشافعي في المصور
التأخرية إلى حد الموازنة بين شخصه وشخص الرسول
- في رؤيا رآها أحد الشافعية المتأخرين - وهي موازنة
تستمد مشروعيتها ربما من كون الشافعي ينتسب إلى
قبيلة قريش، فهو مطلبى من سلالة بني عبد المطلب بن
هاشم. وتحكي الرؤيا على الوجه التالي:

«رأيت ليلة مات الشافعي - في المنام - : كأنه
يقال مات النبي صلى الله عليه وسلم في
هذه الليلة. وكأني رأيته يفسل في مجلس
عبد الرحمن الزهري لابن إبراهيم تلميذ
الشافعي كما ذكر في الحاشية في المسجد
الجامع. وكأنه يقال لي: يخرج به بعد
العصر، فأصبحت، فقيل لي: مات الشافعي،
وقيل لي: يخرج به بعد الجمعة، فقلت:
الذي رأيته في المنام، قيل لي: يخرج به بعد
العصر... فأرسل أمير مصر: أن لا يخرج به
إلا بعد العصر، فأخرج به بعد العصر»^(٢٣).

إن هذه الموازنة - في الرؤيا - بين موت الشافعي
وموت رسول الله واضحة الدلالة؛ فالشافعي اشتهر بأنه
«ناصر السنة»، بكل ما يعنيه اللقب - بدلالة المخالفة -

الدليل على ذلك أن الأشعرية يرددون عن إمامهم أبي
الحسن الأشعري الذي كان معتزليا تلميذاً للجبائي،
وكان يناظر مكانه، أن رسول الله (صلعم) ظهر له في
«رؤيا» وعلمه كيف يرد على المعتزلة^(٢٤). ثم إنه
اعتكف في بيته يفكر في كل ما تعلم عن المعتزلة، ثم
خرج على الناس في المسجد الجامع بالبصرة في يوم
الجمعة، حيث «رقى كرسيا ونادى بأعلى صوته: من
عرفني فقد عرفني، ومن لم يعرفني فأنا أعرفه نفسي: أنا
فلان بن فلان، قلت بخلق القرآن، وأن الله لا يرى
بالأبصار، وأن أفعال الشر أنا أفعالها. وأنا نائب مقلع
معتقد للرد على المعتزلة»^(٢٥).

ولا شك أن «رؤيا» الأشعري التي يعلمه فيها النبي
(صلعم) كيف يرد على أفكار المعتزلة تمثل محاولة
لنقض «رؤيا» المأمون التي نطق فيها أرسطو بأفكار
المعتزلة، لا في التحسين والتقبيح فقط، بل في ترتيب
الأدلة (العقل، ثم الشرع، ثم العرف) وفي التركيز على
أهمية «التوحيد». كأننا إزاء حرب «نصوص» من نمط
نقل مغاير، يستمد كل نص مشروعته من مصدر مغاير
للمصدر الذي يستمد منه النص الآخر مشروعته. ولا
شك أن «أرسطو» يمثل «العقل» في حين يمثل
«الرسول» «النقل»، فينحصر الصراع بين أولوية العقل
على النقل أو أولوية النقل على العقل، وهي قضية
جوهرية في الخلاف بين المعتزلة والأشاعرة.

وفي (مناقب الشافعي) مجموعة من «الرؤى»
بعضها رآها الشافعي نفسه، وبعضها رآها الناس. فمن
رؤى الشافعي، تلك الرؤيا التي رآها وهو في الحبس
- متهما بالتشيع - في عصر الرشيد، فطلب من يؤولها
له. قال: «رأيت البارحة: كأنني مصلوب على قناة،
مع علي بن أبي طالب عليه السلام» فقال له المعبر
- المؤول -: «إن صدقت رؤياك: شهرت وذكرتك وانتشر
أمرك»^(٢٦)، ومن الواضح أنها رؤيا بشارية بمستقبل
الشافعي في لحظة ضيق «السجن».

إذا جاوزنا التراث - لغويا وسرديا ومعرفيا - إلى النصوص السردية الحديثة والمعاصرة، فإن نص «تجيب محفوظ» منذ «كفاح طيبة» وحتى «أصداء» سيرته التي نشر بعضها في «الأهرام» نص محمل بالرؤى إلى حد الإشباع سرديا ودلاليا. فهل تكون هذه الدراسة المتواضعة جدا دعوة لمزيد من الدراسات؟ هذا كل ما يطمح إليه كاتبها.

من «قمع البدع» وهى دلالة الحلم السالف. وبظل ظهور الرسول (صلعم) فى الرؤيا نوعا من التأسيس لمشروعية معرفية، نجد لها مثالا عند المتصوفة، خاصة ابن عربى الذى يؤكد أن كتابيه (الفتوحات) و (فصوص الحكيم) ليسا إلا بشارات نبوية أمليت عليه، وأنه ليس له فيها سوى جهد «الكاتب»، فهو كلام نبوى كله (٢٤).

المصادر والمراجع.

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: السيرة النبوية لابن هشام، تحقيق: طه عبد الرؤوف، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٥.

(١) ابن حجر العسقلاني، فتح الباري فى شرح صحيح البخارى، دار الفكر، الجزء الأول، ص ٢٢.

(٢) الآلهة ومن الناس من يشعرون لها الحديث لبطل بن سبيل الله بغير علم... (لقمان / ٦)، وانظر فى تفسيرها فى الجزء الحادى والعشرين من تفسير محمد بن جرير الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، دار الريان للتراث، دون تاريخ، ص ٣٩ - ٤١.

(٣) الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، الجزء الثالث، ص ٤٥٣.

(٤) انظر صلاح الراوى، الجوائب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان الكبرى. رسالة ماجستير مخطوط، كلية الآداب، جامعة القاهرة - ١٩٨١، الفصل الخامس بتفسير الأحلام، ص ٣٠١ - ٣٢٢.

(٥) المقدمة، دار إحياء التراث العربى، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص ١٠٨.

(٦) الباقلاوى، المعهد فى الرد على الملحدة والمظلة والروافض والأجور والمعتزلة، تحقيق: محمود محمد الخضرى ومحمد عبد الهادى أبو رينة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٣٥.

وانظر له أيضا: الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، تحقيق: السيد عزت عطار الحسينى، مكتبة نشر الثقافة الحديثة، مصر، ١٩٥٠م، ص ١٣.

(٧) الباقلاوى، الإنصاف (سبق ذكره)، ص ١٣.

(٨) الباقلاوى، المعهد (سبق ذكره)، ص ٣٦.

(٩) الباقلاوى، الإنصاف، ص ١٤.

(١٠) الخوارزمى، مفاتيح العلوم، إماراة المطبعة المنيرية، مصر، ١٣٤٢ هـ، ص ٨١.

(١١) الشريف الجرجانى، المعريفات، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص ٨١.

(١٢) انظر: إبراهيم يونس مذكور: فى الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق، الجزء الأول، دار المعارف، ط ٣، ١٩٧٦، ص ٤٠. وانظر كذلك إبراهيم هلال: نظرية المعرفة الإشراقية وأثرها فى النظرية النبوية، دار النهضة المصرية، ١٩٧٧، الجزء الأول، ص ٣٨ - ٣٩، وص ٤٦ - ٤٧.

(١٣) إبراهيم يونس مذكور: فى الفلسفة الإسلامية، (سبق ذكره)، ص ٦٦ - ٧٧. وانظر أيضا: جوزيف الهاشم، الفارابى، المكتب التجارى، بيروت، ط ٢، ١٩٦٨، ص ١٤٠، وانظر كذلك: إبراهيم إبراهيم هلال: نظرية المعرفة الإشراقية (سبق ذكره)، ص ١١٤.

(١٤) انظر: فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تحقيق: محمد حماد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٢، ص ٣٢.

- (١٥) ابن خلدون، المقدمة، ص ٩٨.
- (١٦) الفهرست المكية، الجزء الثاني، ص ٣٧٩.
- (١٧) الفهرست، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دون تاريخ، ص ٣٣٩.
- (١٨) انظر: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ٣، ١٩٨٨م، ص ٢٤٤.
- (١٩) أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار النهضة المصرية، ط ٥، ١٩٨٢، الجزء الرابع، ص ٦٥.
- (٢٠) الفهرست، ص ٢٥٧.
- (٢١) أبو حاتم الرازي، آداب العاطفي ومثاقبه، تحقيق: عبد الخنى عبد الحائق، دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ص ٧٨.
- (٢٢) السابق، ص ٧٢ - ٧٣.
- (٢٣) السابق، ص ٧٣ - ٧٤.
- (٢٤) انظر: الفهرست المكية، الجزء الثالث، ص ٤٠٦، وانظر كذلك: فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عيسى، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٤٦، ص ٤٧.

لغة عرائس البحر

عبدالفتاح كيليطو*

هذا، لكن اصنعوا خطابكم الخاص، فخطابكم تملكونه وحدكم، يملكه كل واحد منكم، إن الصراع الحقيقي ليس بين اللغات ولكنه صراع بين الخطابات، إننى لا أهتم كثيرا بلغة الكاتب بقدر ما أهتم بخطابه.

يمكن للوبائية اللسانية أن تسبب فى الاضطراب، لكن تأثيراتها تكون هينة. أما الوبائية الخطابية فهي على كل حال مضرّة، ويجب أن تصونوا أنفسكم منها بعلاج مثلى (معالجة الداء بالداء). لا ينبغي أن نرفض خطاب الآخر، وأن نضم آذاننا فى وجه ندائه. فبالعكس، ينبغي الإنصات إليه بشعاطف وباتسامة حذرة. لكن لا ينبغي السقوط فى الفخ الذى ينصبه: فخطابه اللزج سيبحث عن كيفية ليقاعكم فى الفخ، فعندما أتكلّم بخطاب الغير، فإننى أتكلّمه فى شكل معارضة. المعارضة (لست الهاكاة الساخرة) هى جنس مختلط ممارس للحلم والمسافة. فهى الفينة والأخرى، تنزلق فى عرضه بعض الخطابات الغريبة، سأخذها، ولكن ينبغي أن أوقفها عند حدودها.

إن اللغة وبائية: فهي تنتقل من فرد إلى آخر، من جماعة إلى أخرى، من جيل إلى آخر. هذه العدوى طبيعية أو شبه طبيعية؛ إنها فى غالب الأحيان تعيش فى المدح: إننى لا أهرّف أحدا بكرة القحدث بلغة أبوية (أقول اللغة وليس الخطاب).

وباء اللغة، وباء اللغات. فى البدء لم يكن التنقل المتوحش للغات شيئا قبيحا. فكيف ستصبح الأرض إذا تكلم الناس فى يوم ما لغة واحدة؟ إننى من سلالة بابل، وتبادل الأقنعة لا يخيفنى.

إننا نعرف أن اللغة قدر، اللغات قدر، والخطاب هو فعل الحرية، فكيفما تكون اللغة التى تتحدثون، احرصوا جيدا على اختيار الخطاب الذى تأخذون به. تكلموا لغة آباءكم، لغة جيرانكم (إنكم لن تستطيعوا فعل شيء غير

* ترجم هذا النص من كتاب L'Imaginaires de L'autre لعبدالفتاح كيليطو. وقد قام بالترجمة الباحث المغربى محمد آيت لعصيم الذى سبق أن ترجم لـ «فصول» مقال «الكتاب الغريب» الذى نشر فى العدد قبل السابق (ربيع ١٩٩٤).

الماضي. إن الحكاية لا تقول ما جرى له لما تبين له أنه مخطئ، ولا حتى أنه وعى التحول الواقع في العالم.

إن استحضار سليمان أثار بعمق الخليفة؛ لقد أمر بإحضار القمقم الذي يوجد فيه الجنى.

في نهاية الحكاية، وبعد بحث طويل، جرى له باثني عشر قمقما نحاسيا:

«فتحتها [...] واحدا تلو الآخر وفي كل مرة يخرج منها دخان شديد الكثافة يتحول إلى شيطان مخيف، يرتنى تحت قدمي الخليفة ويصيح: أطلب المغفرة من الله ومنك يا مولاي سليمان، ثم يختفى مخترقا السقف، والحاضرون مندهشون».

نلاحظ أن هناك سوء تفاهم والتباساً؛ فالجنى يعتقد أن إطلاق سراحه ليس من طرف الخليفة عبد الملك، ولكن من طرف سليمان. إنه ذهب دون أن يهم أحد بإخراجه من وهمه. وهنا توجد «موضوعة» Theme تتواتر بكثرة في القصة كما سنرى؛ إنها الازدواجية الزمنية، تجاور زمنين يفصل بينهما ثمانية عشر قرناً؛ اللقاء غير المنتظر لمتصلين؛ خاصة اللاتماثل الأساسي؛ المعرفة من جهة، واللامعرفة من جهة أخرى. إن الخليفة يضبط الزمن، بالمعنى الذي يفرق فيه بين الماضي والحاضر. أما بالنسبة إلى الجنى، فليست لديه أية فكرة عن اللمدة الزمنية التي قضاها في قمقمه؛ فهو لا يعرف سوى بعد واحد للزمن، ليس الماضي وليس الحاضر.

إن البحث عن القماقم النحاسية تم بواسطة ثلاثة رجال؛ الطالب رسول الخليفة، وموسى بن نصير حاكم الأندلس، والشيخ عبد الصمد؛ شيخ كبير مر من جميع الأمكنة المأهولة في الأرض. وهو، الآن، يقضى أيام شيخوخته في تسجيل معارفه المكتسبة، من حياة سفر

الاختلاف الذي لا يمكن معالجته؛ تعبير مطمئن، يجب التفكير فيه، ينبغي الآن أن نجرب دراسته. إن جوهر التفكير في المتعلم معالجته هو حبس التفكير؛ أن نجعل من التفكير سرايا يعرج كلما اقتربنا منه. الاختلاف لا يعالج، إنه لدود لا يقبل أية معالجة، ولا أية جدولة للعلاج؛ بل هو تفكير الدين الذي ينبغي تسويته في كل لحظة، ولا يتم ذلك إلا بدين آخر، دين يمحو آخر، لكن المديونية لا تنمحى، وهذا لا معنى أن المديونية تبقى هي نفسها.

إن التفكير في الاختلاف الذي لا يمكن معالجته (difference intraitable) معنى التفكير في سلب الخط In - trait، سلب الأثر، التفكير في انعدام الأثر؛ إن الأثر المحصى، مع كل هذا، هو علامة ثابتة. فإذا كنت على علم بوجود أثر في مكان ما، فإنني لست في حقل الاختلاف الذي لا يمكن معالجته.

إن النص العربي القائم بين يدي بدرجة فصلا لا يوجد في طبعة «ماردروس»؛ حيث يتعلق الأمر بحكاية المسافرين الذي رثته العاصفة في ساحل مجهول، والذي استقبل من قبل رجال متوحشين يمشون على القنص والصيد البحري. وهم يتسكمون بجانب الشاطئ شاهد مفرقا السفن أحد المتوحشين يخرج من شبكته قمقما مفتوحا، وترك جنبا يفر منه، طار في الهواء صارخا: «إني تبت يا نبي الله». الصياد لم يظهر خوفا ولا دهشة؛ فالقماقم تمثل مشهداً يومياً بالنسبة إليه وإلى أفراد عشيرته.

إن العفريت مسجون داخل القمقم إلى الأبد (سليمان له السيطرة على الإنسان والحيوان والجن). والقرون تمر، ولكن العفريت لا يدرى، داخل قمقمه، أنه فقد مفهوم الزمن؛ فهو يبادر بإعلان توبته بمجرد أن يطلق الصياد سراحه لأنه يعتقد أن سليمان لا يزال حياً. داخل القمقم الجنى ثابت في ماضيه في لحظة من

من بروتاجوراس أن يضع له برهانا، وأجابه هذا الأخير بقوله:

«لا أرفض لك طلبا، سقراط، لكن أتريده في شكل أسطورة أم على هيئة خطاب تفسيري؟»^(١).

لكني نستحضر الاختلاف الذي لا يمكن معالجته، لا أرى حلا أفضل من حكاية قصة، قصة جميلة مادمت لا أخرجها، إنني أستمرها من (ألف ليلة وليلة). إن الحكايات الجميلة هي التي حكيت من قبل.

«قصة مذهلة لمدينة النحاس»^(٢)، هكذا العنوان، معدني وخارق، ماذا تحكي هذه القصة؟ إنها تحكي البحث عن قصة أخرى. ينبغي أن أثبت هنا أن كلمة «قصة» بالمرية، التي تعني حكاية، قريبة من الفعل «قصر» الذي يعني «السير وراء الشخص خطوة خطوة» وتتبع الأثر. إن شهرزاد لا تدعى أبدا أنها مخترعة القصة أو القصص التي تحكي. إنها تكتفي فقط بروايتها، بنقلها، بقولها، فالقصة ليس لها من أصل سوى أثر الذاكرة، لن نعرف أبدا من أين استعارته (السؤال لا يطرح في «ألف ليلة وليلة»).

في أحد الأيام كان الخليفة الأموي عبد الملك يحدث كبار مملكته، وكان الحديث يدور حول «القمامة النحاسية القديمة التي تحتوى على دخان أسود غريب يتخذ شكل عفريت».

وبما أن الخليفة كان يشكك في حقيقة أشياء مؤكدة، قال له أحد الحاضرين، وهو الطالب:

«بالفعل يا أمير المؤمنين هذه القمامة النحاسية ليست إلا تلك التي سجنت فيها، في العصور القديمة، العفاريات العاصية لأوامر سليمان، والتي أُلقيت في قعر البحر الجائر في أقصى المغرب، في أفريقيا الغربية،

مواصلة، بعناية للعصور الآتية. هذا الشيخ متعدد اللغات، فهو يعرف الإغريقية والفارسية والعبرية والحبشية والهندية والسودانية، وقد استدعى لأنه الوحيد الذي يعرف مكان الجبل القريب من البحر، الذي يحتوى على قمامات النحاس. إن هذا الشيخ لم يزد أبدا هذا الجبل، لكنه يعرف ويعرف - عن طريق الرواية والسماع - البحر البعيد، الذي يحتاج إلى سنتين للوصول إليه وستين للرجوع منه.

يجب على أن أفكر في الآخر، الآخر المطلق، هذا الأخير ينبغي أن يكون عنيدا، وأن لا تتمكن من استرداده، إنني أعرف مسبقا أنني لا أنتظر منه شيئا، إلا تأكيد مغايروته وغرابته. إن الغرابة لا علاقة لها بالمعجب الذي نتقل عبره خلال زمن طويل جدا أو أقل، وننتهي بمغادرته بارتياح لنعود إلى المؤلف، إلى الأسرة، إلى الألفة. إن «أوليس» و«سندباد» يعتبران مسافرين فقيرين ما فتئت الغربة تنخرهما: إنهما لم يعيشا الغرابة إلا بصورة عرضية، فالغرابة المطلقة تقضى إمكان العودة. هناك في مدخل الجحيم لدى Dante جملة رائعة:

«اتركوا كل أمل أيها الداخلون».

أي أمل يجب التخلي عنه؟ إنه العودة، فالجحيم هو مكان اللا رجوع، مكان الجنون الخالص، لا يمكن أن تتفاوض مع الجنون، لا يمكن أن تلين جانبه، فالجنون الخالص يرفض المعالجة، إذ ليس هو هو. أو، بتعبير آخر، إنه شخص آخر يسكنه الشيطان العنيد، يملكه بالمعنى الحرفي. أصل الآن إلى الاختلاف الأكثر تعذرا على المعالجة، إنه الموت، الموت العنيد في قمته. إن سقراط اختار موته لأنه لا يريد أن يتفاوض مع الأتنيين، لقد أزم نفسه المعالجة بالسّم، إنه لا يريد التفاوض مع الحياة، لقد كان لدى سقراط ضعف، لأنه تفاوض مع الموت، ولقد تفاوض أيضا مع الحكى، لقد طلب في يوم من الأيام

والدخان يخرج منها هو الأرواح المتبخرة
للشياطين الذين لا يفتأون بأخذون، شكلهم
المعجب عندما يخرجون إلى الهواء» (٣).

ففى دمشق بالشرق يقيم الخليفة، وفى هذه المدينة
جئ له بالقماقم وفيها فتحت. لكن أين نقب عنها؟
نقب عنها بالمغرب بلد الشمس الغاربة، إن البحث تتبع
مسيرة الشمس من أفق الولادة إلى أفق الموت، وراء
المغرب ليس هناك سوى الظلام... المغرب لا يعكس فقط
غروب الشمس ولكن أيضا الغاربة... فالجذر (غ - ر - ب)
يوجد فى قلب أقول الشمس (مغرب)، وفى العجيب
والخارق (غربة). بعبارة أخرى، بلد حيث ثموت فيه
الشمس، بلد ينتج أشياء غريبة وسحرية.

إن مكان البث ليس محدداً بدقة، نعرف أن جوهر
الجغرافية المجاثبية هو رفض تحديد المكان. إن البلد
العجيب الخالص هو الذى لا يضمن الرجوع؛ يمكن أن
نصل إليه، لكن يجب أن نفقد الأمل فى العثور على أثر
الطريق المعبور، ندخل فى عالم الغربة. إن المسافرين
يقرأون عبارة بالإغريقية تذكرنا ببيت Daute المذكور
أعلاه: «أيها المسافرون الشجعان الذين استطاعوا الوصول
إلى الأراضى المنوعة الآن لا تستطيعون الرجوع
القهقري». كل ما تذكره الحكاية هو نقطة الانطلاق
التي هى الأندلس، وأن البحث دام سنوات، وأن هناك
قطراً واسماً ينبغى اجتيازه وأرضاً مسكونة بالجن لم تطأها
أقدام بشر.

فى الطريق التقى المسافرون بجنى، ليس جنيا
مُسجوناً فى القمقم لكنه جنى مربوط بأحد الأعمدة،
ولا يظهر فوق الأرض سوى نصفه الأعلى. ورغم كل
المحاولات، لم يستطع أن يكسر سلسله أو أن يخرج
نصفه الأسفل، بالرغم من أن له أربع أياد يمكنه
الاعتماد عليها ليتخلص من عقاله. وله جناحان يمكنانه
من الطيران، لكنه مأسور تماماً. ما يمكن أن يفعله هو

اعترافه بالخطأ الذى جعله مذنباً فى حق سليمان، والذى
استحق عليه هذا العقاب الشديد. صدره ورأسه ظاهران،
فى الهواء، لكنهما فى العمق خاضعان لجزئه الأسفل،
الأعلى والأسفل، النور والظلمة، الحركة والثبات. إن
المسافرين استمعوا لقصته ثم أسرعوا وتركوه فى مصيره
المأساوى.

لقد عشى المسافرون أن يتحرر الجنى من سلسله،
من نصفه المدفون، ويجرهم معه (لكن أين وفى أى
زمان؟). إنهم يخشون كذلك أن يطلب منهم أن
يساعدوه على الخلاص. وهذه الفكرة وحدها تجعلهم
قلقين، فهل يمكن أن نرفض إعانة كائن يمانى؟ إن
تحرير جنى يعنى تحرير قوى اللاشعور المنسية، إنه شكل
آخر للمتعلدز معالجته: اللاشعور يقبل التسوية، يقبل
التفاوض مع الشعور، لكن بشرط أن يعود هذا الأخير إلى
الوراء، أيضاً أمام الجنى. أليس هناك سوى طريق واحد
ممكن، تفاوض واحد ممكن، هو التراجع.

فيما بعد، وصل المسافرون إلى المدينة التى تهب
الحكاية عنوانها: المدينة ذات الأسوار النحاسية، على أحد
الأبواب «نقشت صورة بارزة لفارس من ذهب ساعده
ممتد ويده مفتوحة»، وعلى راحة يده نقشت بعض
الحروف الإيونية Ionieu التى فكها وترجمها الشيخ
عبدالصمد بما يلى: «افرك اثنتى عشرة مرة المسمار الذى
يوجد فى سرتى» (٦).

فى الفكرة الثانية عشرة فتح الباب ورأى المسافرون
حراساً وأحدهم كان قائماً وفى يده المسمار والسيف
المسلول والآخران جلوس أو منبطحون. توجه إليهم
عبدالصمد بكل اللغات التى يعرف، لكن لم يلقى جواباً
«قام بكل إشارات التحية المتداولة عند شعوب كل
الأصقاع التى مر بها، لكن لا أحد من الحراس تحرك
وكل واحد بقى ثابتاً فى الحالة نفسها كما فى البداية».
إن الإحساس بزمان معلق يحدد دائماً عندما يكشف
المكتشفون مدينة يكون سكانها «متوقفون فى إشاراتهم

للقماقم، بثتين من بنات البحر؛ أى عروستين من عرائس البحر.

ولهما وجه كالقمر ونهذان رائعان، مدوران
ومشيان مثل حجر البحر الأملس، لكنهما
يفترقان، بدءا من السرة، لبدانة هى وقف
على بنات البشر، وعوضا بجسد الحوت
حيث تحركان مؤخرتهما يمينا وشمالا كما
تفعل النساء عندما ينتبهن إلى أننا نراقب
مشيتهن.

إن الحكاية لا تقول ما يفعل رجال الساحل البعيد
بعرائس البحر التى يصطادون، فى حين تحدثت عن
فعلهم بالقماقم النحاسية. ما اللغة التى تحدثت بها
عرائس البحر؟ فى نهاية الحكاية، الاثنا عشر عفرتا الذين
أطلق سراحهم الخليفة احترقوا السقف. لم يبق شئ من
عالم الغرابة سوى عروستى البحر، لكنهما ما لبثتا أن
«ماتتا بالهزال والحرارة»؛ إنهما تبخرتا بالطريقة نفسها
التي تبخرت بها العفاريث، معهما ينمى كل أثر
للهـ هناك، للعالم الآخر. فبالنسبة إلى مجموعة من
القراء، العفريت هو الندم الأبدى، وعروس البحر هى
الحسرة الأبدية.

وحركايمهم بمجرد أن شاهدتهم أحد من الناس، ويقولون
إنهم لا ينتظرون سوى انصراف الغرباء لكي يعودوا إلى
مشاغلهم المعتادة (٧). فى كل ناحية كتابات بالإغريقية
تحدثت عن غرور الأشياء وزوال الحياة البشرية.

كل سكان المدينة النحاسية مسحورون، تشعر بأنهم
نائمون، فى حين هم ميتون، ليس بينهم واحد عاش
ليحكى قصتهم، غير أنهم فوضوا للكتابة تخليد ذكرى
الجماعة التى أفنتهم، لا يستطيعون الكلام لكنهم كتبوا.
الكتابة مرتبطة فى جزء منها بالسحر. الغياب يعتبر
حضوراً والموت يتخذ شكل الحياة.

بعد أن زار المسافرون هذه المدينة التى تشبه قممها
نحاسيا مدهشا، تابعوا بحثهم فوصلوا إلى ساحل؛ حيث
تعيش مجموعة من الرجال السود يستغلون بتجفيف
شباك صيدهم، فسألوهم عن قماقم سليمان، ثم تلقوا
منهم (بالعربية) الجواب التالى: «فيما يتعلق بالقماقم
التي تحتوى على العفاريث، لاشئ أسهل من أن نعطىها
لكم ما دام لدينا فاكس، إنها عدتنا فى الطبخ، يمكن أن
نزودكم بها متى شئتم». انتهى البحث، ونهاية القصة
وصلت بالبداية، والحلقة أقيمت.

لم يبق سوى تتبع مسيرة الشمس فى الجانب
المعاكس، فالرجال السود أهدوا إلى ضيوفهم، بالإضافة

الهوامش

- (١) برونجولس، اهر H. Wehrlich، البنيات السردية للأسطورة، 1970، ص ٢٥.
- (٢) ألف ليلة وليلة، ترجمة: ماردوس - Coll. Bouquins Mardrus، الجزء الأول، ص ٧٨١ - ٧٩٦.
- (٣) طبعة ماردوس تختلف فى نقاط عدة عن النص العربى كما نقرأ فى طبعة متداوله، وأحيانا أعيد بلطف ترجمة Mardrus.
- (٤) لن يكون من غافلة القول ذكر رأى Schelling، «كم هم قلائل من كثر الذين يعرفون ما فيها حقيقيا؛ فالإنسان الذى لا يستطيع أن يقاوم ماضيه لا ماضى له، لو
جساره لغيرى لا يصبح أبداً فى العفلى منو. إنه يضل باستمرار» (هذا رأى استشهد به Hans Robert Jauss فى كتابه Pour une estétique de la re-
ception 163 (من أجل علم جمال القارئ). Gallimard, 1978 p. 163.
- (٥) لا أحد من شخصيات الحكايات يمكن اعتباره بطلا للبحث. ليس هنا سوى وظائف الخليفة ورسول الخليفة وقيم على الرحلة والمزهد. البطل هنا جميع،
جماعة تواجد جماعات أخرى.
- (٦) هذه القصة تتفعل على سمات عدة قريبا من حكايات الخيال العلمى.
- (٧) هؤلاء الرجال اندمغوا من رؤيتهم المسافرين لم ساكرم هذا السؤال؛ «هل نتم بمرأى شياطين؟» إننا دائما نعتبر شياطين النسبة إلى شخص آخر. نلاحظ أيضا
أن القصة البدائية هؤلاء الرجال تقابلهم بسكنى المدينة المروية الذين يعرفون على إنسان كلى وعلى الآلات مطلق الصانع.

قصص الحيوان

بين موروثنا الشعبي وترائنا الفلسفى

فريال جبورى غزول*



أحد - ليسوا فئة متجانسة؛ فهناك الذين يمهّدون لتحرير مقولات القاهر - فتاعة منهم أو «وصولية» - وهناك من يقف فى خندق المقهورين، مدافعا ومقاوما للخطاب المهيمن. وطبعاً تختلف أساليب التبرير والدفاع؛ فهناك من يماشى القاهر باسم «الواقعية»، وهناك من يماشى باسم «الحرية» وغيرها من المصطلحات التجريدية التى لا يمكن لمائل أن يقف ضدها. كما أن المشقف الذى يعارض قد تكون معارضته من منطلقات مختلفة ومرجعيات متباينة؛ فمنهم من يدافع عن «الشعب» ومنهم من يدافع عن «الحق».. إلخ.

إذن، فالعلاقة بين تفكير سواد العامة وتفكير النخبة المثقفة، فى حقبة ما، أمر صعب البت فيه؛ لازدواجية العامة ولثنائية النخبة. فهناك الكثير من المؤثرات التى تجعل من الفكر الشعبى فكراً محافظاً مستبداً، وغيرها، على العكس، يؤكد انفتاحه ومرونته. وما يصح على الشعب يصح على النخبة؛ فمثقف السلطة الحاكمة غير مثقف الطبقات المسحوقة. فمن الخطأ المنهجي، إذن، أن

تنطلق هذه الدراسة من هاجس العلاقة بين «تفكير العامة» و«فكر الصفوة». هل هناك قطعة إستراتيجية بينهما أم أن هناك تراسلاً خفياً؟ وأقصد بتفكير العامة طريقتهم فى صياغة منظورهم للعالم، كما نجد فى المقولات والأمثال والحكايات المتداولة بين عامة الشعب المحكومة، وفى غالب الأحيان المقهورة. ولا أقصد بتفكير العامة ما تبشه قنوات الإعلام التى يحتكرها الحاكمون من أفكار ومواقف، هذا مع التسليم بأن المقهورين كثيراً ما يتبنون مقولات قاهرهم دون وعى. فالمقهور بطبعه مزدوج الرؤية - خاصة عندما لا يمارس التأمل - فهو من ناحية يقاوم الأطروحات المفروضة عليه التى تقهره، ومن ناحية ثانية يتشبع بالسائد ويقوم لاواعياً باتباع نهج القوى والقاهر. أما ما أقصده بتعبير «فكر الصفوة»، فهو الخطاب المثقن والمدرس الذى تقدمه نخبة المثقفين ليشكل الثقافة الرفيعة. والمثقفون - كما لا يخفى على

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

المادية، بينما تطمس العلاقة بين الطب الشعبي وطب المؤسسة؛ وذلك لأغراض لا ترتبط بالعلم والتعليم بل بالسوق والتسويق.

كل هذه «السراقات» - أدبية أو علمية أو فكرية - من الشعوب الصامتة والطبقات المصمتة، تجعلنا نفكر في العلاقة بين الإفراز الثقافي الظاهر للنخبة والفوران الثقافي الباطن للعامة. ودون شك، إن «الظاهر» أو «الرفيع» ليس نقلا ميكانيكيا بل هو إعادة إنتاج أو بلورة تسمح باستخدامه مرجعا معتمدا. ولابد أن تكون هناك إضافات فردية للمبدع أو المفكر حتى عندما «يأخذ عن» أو «يسرق من» أو «يتناص مع» الثقافة الشعبية. ويقال إن الشاعر الأكبر هوميروس لم يفعل أكثر من إعادة إنتاج أقاصيص الحب والحرب اليونانية المتداولة بين الناس بأسلوبه الفذ. ومن المعروف أن المسرحيين اليونانيين صاغوا الأساطير الإغريقية الشائعة أدبها، مما جعل لها قيمة أمهات النصوص، مع أنها حقيقة بنات النصوص الشعبية. ترى هل ما ينطبق على الأدب الإغريقي، بوضوح لا شك فيه، ينسحب أيضا على الفلسفة والفكر؟ هل كان أمبادوقليس فيلسوفا شاعرا لأن الفكر والوجدان كانا مندمجين بين أبناء أرضه، بينما استعان أفلاطون بالحوار لأن النقاش كان جزءا من الحياة الأثينية في مقاهيها وحاناتها، وهل يمكن اعتبار محاوراته صياغة رفيعة لثقافة المقهى الشعبية؟

انطلاقا من هذا الهاجس، ووعيا بمزالق التعميم والتباس المناهج، شرعت في دراسة جنس أدبي محدد هو «قصص الحيوان» في مصدرين شهيرين أحدهما ينتسب إلى الموروث الشعبي وهو (ألف ليلة وليلة)، والآخر ينتسب إلى التراث الفلسفي وهو (رسائل إخوان الصفاء وخلاص الوفاء). واختيار هذين العملين يرجع إلى كونهما يشتركان في ملامح عدة، فهما متزامنان ومتجذران في منطقة واحدة، وموسوعيان، ومن إسهام

تحاول استقراء العلاقة بين الذهنية الشعبية المقاومة وخطاب النخبة الثقافية حليفة السلطة، كما أن من الخطأ أن ندرس علاقة الذهنية الشعبية الغارقة في الأساطير والتواكلية مع فكر جماعة مثقفة تنحو إلى التبعية والاعتماد على الذات. في هذه الحالة، سنجد ولابد القطعية، بل إن البحث في العلاقة يكون محكوما مسبقا بهذه الهوة في التوجه.

وحتى تصح المقارنة، يجب أن يكون هناك حد أدنى من التوازي؛ كأن نقارن بين المثقف العضوي في الشمال مع مثيله في الجنوب، أما أن نأخذ مثقفا تقليديا من الجنوب ونقارنه بمثقف عضوي من الشمال، فهذا يفقد المقارنة غايتها؛ وهي تعيين الأواصر بالإضافة إلى تحديد الاختلافات.

وبما لا شك فيه أن هناك علاقة حميمة بين الأدبيات الشعبية والأدبيات الرفيعة (وأنا لا أقصد بكلمة «رفيعة» قيمة، وإنما أقصد تميزا متعارفا عليه يفصل إنتاج النخبة المتخصصة المحترفة عن إنتاج العامة الدارج والجماعي). فحتى في الأنظمة التي تؤكد الفردية - كما في المجتمعات الرأسمالية - نجد سرقات أدبية «رفيعة» من الإبداع الجماعي. وهذا لن يحتاج إلى دليل في سياق الأدب والموسيقى والرسم ونقبة الفنون، ولكن هل يتم هذا أيضا في مجال الفكر والعلم؟ هل هناك علاقة - مهما كان نوعها - بين «العلم الشعبي» و«العلم الرفيع»؟ في حقيقة الأمر، نجد شيئا من هذا في الطب؛ فكثير من العقاقير ومن النصائح الطبية يشقيها الوقائي والعلاجي مأخوذ عن الطب الشعبي. هل هذا مجرد توارد وتقاطع أم أن العلم يفيد من المعرفة الشعبية؟ إن الشركات متعددة الجنسية تسارع هذه الأيام لدراسة وإنتاج أدوية وعقاقير من شجرة التيم التي طالما استخدمها الشعب الهندي الحافي. لكن هذه الشركات ستقوم بتجهيز الأدوية بشكل سلمي وحرفي يعزز من قيمتها

الجنس الأدبى - برفع الأمثلة الحيوانية إلى مستوى فلسفى وموقف أخلاقى، بينما قام إيفان أندرييفيتش كرهلوف - الذى نشر هذا النوع الأدبى فى روسيا - بتوظيف قصص الحيوان الأمثولة فى النقد الاجتماعى^(٣). وقد احتلت قصص الحيوان جانباً مهماً من جوانب النتاج القصصى عند العرب. ومن أشهر قصص الحيوان بالعربية (كليلة ودمنة) التى ترجع أصولها إلى «الأسفار الخمسة» (البجانتشرا) الهندية الأصول، والتى قام بترجمتها ابن المقفع عن ترجمتها الفارسية الوسيطة. وقد تكاثرت الترجمات والانتقابات والمحاكاة لهذه القصص على مد القرون، فى مختلف أنحاء العالم^(٤).

إن وظيفة قصص الحيوان بصورة عامة تعليمية، فهى ترسم سلوكيات الإنسان فى الحياة ومغبة الغفلة والطمع والتهور، .. إلى آخره، وكيف يمكن أن يقوم الإنسان بالتعايش مع الآخرين فى الدنيا. وقد تكون الأمثلة داعية إلى قيم إنسانية أو على العكس إلى قيم انتهازية، ولكن دروسها تنسحب على «الآن» و«الهنأ» أكثر مما تتواصل مع عالم الغيبيات. وفى مقابلها، نجد قصص التقوى والصالحين، وغرضها تقديم القواعد والمبادئ التى تضمن حياة الآخرة. إن السبب فى عرض هذه الدروس على ألسنة الحيوانات فى قوالب قصصية هو الإثارة كما يقول إخوان الصفا:

«وجعلنا بيان ذلك على ألسنة الحيوانات ليكون أبلغ فى المواظ وأبين فى الخطاب وأعجب فى الحكايات وأظرف فى المسامع وأظرف فى المنافع وأغوص فى الأفكار وأحسن فى الاعتبار»^(٥).

١ - نمطية قصص الحيوان:

نقع على قصص الحيوان للمرة الأولى فى (ألف ليلة وليلة) فى القصة الإطارية، عندما يحكى الوزير لاهته شهرزاد حكايات الحيوان ليصدها عن رغبتها فى زواج شهرهار وإصلاحه أو موته فداء لبنات جنسها ودينها.

جماعى، وبخصمان مساحة واسعة لقصص الحيوان. وقد يمترض معترض على كونهما غير قابلين للمقارنة لأن أحدهما إبداع أدبى والثانى فكر فلسفى. ولكن من المصروف أن العامة تضمن أطروحاتها الفلسفية فى قصصها وأشعارها وأمثالها. كما أن الفلسفة كثيراً ما تنحرف عن خطابها الاستدلالى لتتوصل بالأدب، أمثلة أو شعراً، لتقدم صميمها. و(رسائل إخوان الصفاء) فى استخدامها الجنس الأدبى ليست استثناء؛ فقد ذهب فى هذا كثير من الفلاسفة، منهم أفلاطون والسهروردى وابن طفيل. والغرض من دراستى هو استطلاع التطابق والاختلاف فى بنية القص ودلالاتها ووظيفتها فى العملين الكبيرين: «الوضيع» و«الرفع».

لقد قام المفكر الإيطالى جرامشى بالربط بين ما سماه «الحس العام» من جانب و«الفلسفة» من جانب آخر^(١)، وأكد دور المثقف فى نقل الحس العام بلاوعيه إلى مجال الفلسفة الواعية حتى يمكن نقده وتأمله وتقويمه ليصبح فاعلاً فى حركة التاريخ، فالإدراك عند جرامشى آلية مهمة لتغيير الواقع. فالحس العام لا يمكن صدّه لأن له شعبية متغلغلة فى النفوس، ولكن يمكن تحويله إلى فلسفة بمعنى الحس الواعى، حتى يمكن أن يسهم فى عملية التغير إلى الأحسن. وينقل الحس العام إلى ميدان الفلسفة، يتحول الوجدانى إلى المعرفى، ويصبح بالتالى من الممكن وضعه فى محك النقد والجدل.

إن قصص الحيوان ليست قصصاً واقعية عن سلوك الحيوانات، وإنما هى أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعاً فيها لمنطق إنسانى. وتنسب المجموعة الأولى من قصص الحيوان الأمثولة فى التراث الإغريقى إلى ليسوب فى القرن السادس قبل الميلاد، وقد قامت الأمثولات الإيسوبية بتوصيل الدروس الأخلاقية والهجائية فى أبيات شعرية شديدة الإيجاز والجفاف^(٢). وفى فرنسا قام جان دى لافونتين - الذى أسهم فى إعلاء شأن هذا

صاحبه. فالوضع في هذا المشهد الأول من القصة غير متوازن، فالحمار «فوق»، إن صح التعبير، والثور «تحت» في ميزان القوى. ويقوم الحمار بإقناع الثور بالتظاهر بالمرض حتى يتحاشى العمل المتعب، ولكن سيدهما الذي يعرف لغة الحيوان يقوم بتفسير الحمار عوضاً عن الثور المتمارض لحرث الأرض. ففي هذا المشهد الثاني نجد الوضع منقلبا، فالثور «فوق» والحمار «تحت».

وعندما يندم الحمار على نصيبته التي أودت براحته، يقوم باختلاق حكاية ليتخلص من هذا الوضع، وذلك بإقناع صاحبه بأن استمرار تمارضه سيؤدي إلى قتله تخلصاً من عبئه. ويصدق الثور كلام الحمار فيعلن في اليوم التالي عن صحته وحيويته فيساق هو لحرث الأرض. وهكذا نجد في هذا المشهد الثالث الوضع الأول مكرراً ومسترجعاً. ويمكن القول - مع الاستعارة الموسيقية - إن في هذه القصة ثلاث حركات لحنية، وتصورها يمكن القول بأنها تناظر الأرجوحة.

إن هذه القصة تختلف عن قصة «الكلب والديك» التي تسرد في هذا السياق والتي تفتقر إلى حدث، فهي في حقيقة الأمر ليست إلا حواراً بين كلب وديك يقوم فيه الأخير بتعريف علاقته مع زوجته اللواتي يديرهن بذلكاء، على عكس سيده المتحير بزوجة واحدة.

«أنا لى خمسون زوجة أرضى هذه وأهضب هذه وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره معها فما له لا يأخذ لها بعضاً من عيذان الثور لم يدخل حجرها وضربها حتى تموت أو تصوب ولا تصود تسأله عن شيء»^(٨).

إن وقع هذه القصة عند المتلقي لا ينبع من تحويل الأوضاع، كما حدث في قصة «الحمار والثور»، ولكن من إعادة تقييم وضع ما. فالقصة سردت في أول الأمر من وجهة نظر صاحب الزرع الذي يجد نفسه واقعاً في

«فقبال أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع»^(٩).

وطلبت شهرزاد من والدها أن يعلمها بما جرى فحكى لها القصة المعروفة لصاحب الزرع الذي كان يعرف لغة الحيوان، فسمع حواراً بين الثور والحمار، يخطب الأول الثاني لراحته، حيث يجد الأكل والنظافة وقلماً يركبه صاحبه، بينما الثور يعمل بلا توقف، فنصحه الحمار بأن يتمارض. ولعلم صاحب الزرع بالمؤامرة، أخذ الحمار لحمل عوضاً عن الثور، مما جعل الحمار يندم على نصيبته، واستدرك الأمر بأن زعم للثور أن صاحب الزرع سوف يذبحه إذا بقي مريضاً. وهذا بدوره جعل الثور يبدى نشاطاً غير عادي ليبر عن تعافيه. فلما رأى التاجر ذلك ضحك. ولما طالبت زوجته بمعرفة سبب ضحكك امتنع عن البوح لأن ذلك سر إذا أفضاه فإنه يموت، ولكنها أصرت ورفضت التراجع. فقرر أن يحقق رغبتها حتى وإن كانت ستؤدي إلى موته، وذهب ليتوضاً فسمع كلبه يؤنب الديك لمرحه بينما سيده على وشك الموت، فتسأله الديك عما يحدث، وعندئذ استوعب الأمر أدان سيده المغفل. فهذا هو الديك يحكم خمسين زوجة (دجاجة) وسيده لا يقدر على زوجة واحدة! فالأولى به أن يضرب زوجته حتى تصوب. وفعلًا، عندما قام صاحب الزرع بضرب زوجته تراجعت عن طلبها واستكانت له^(٧). هذه القصة، على رمزيتها التي ترمي إلى عدم المبادرة وإلى عدم الإصرار، لم تغير من موقف شهرزاد.

ونجد عند التأمل في هذه القصة قصتين في حقيقة الأمر؛ إحداهما هي قصة «الثور والحمار» والثانية قصة «الكلب والديك». وتبدأ القصة الأولى بالتعارف القائم بين الحيوانين، فالثور يعمل بلا انقطاع في حرث الأرض والحمار يعيش مخدوماً، ونادراً ما يستخدم لحمل

مسؤولية المعنى، بينما نجد التجاور الأفقى بين منظورين فى بنية التفرغ أساسيا لتوصيل الدلالة.

وفى حديث شهرزاد نجد مباشرة بعد «سيرة عمر ابن النعمان» مجموعة من قصص الحيوان، وهى تسرد بناء على طلب شهرزاد:

«ثم أن الملك قال لشهرزاد أشتهى أن تحكى لى شيئا من حكايات الطيور»^(١١).

ويضيف عندما تنتهى من هذه القصص:

«لقد زدتنى بحكايتك مواعظ واعتبارا فهل عندك شيئا [كذا] من حكايات الوحوش»^(١٢).

وتقضى شهرزاد الليالى ١٤٦ - ١٥٣ فى سرد هذه الأمثولات الحيوانية. كما أننا نقع على استخدام مكثف لقصص الحيوان داخل «حكاية الملك جليصاد وابنه وردخان» التى ترد فى الليالى ٨٩٩ - ٩٣٠. وفى المجموعة الأولى تقوم شهرزاد بسرد حكاية «الحيوانات والنجار». ونتمذج هذه القصة بنية الأمثلة الحيوانية التى أشرنا إليها باسم البنية التفرغية. فهى تقدم الإنسان من وجهة نظر الحيوانات الوحشية والأليفة. فالإنسان كما تقول البطة على لسان شاعر:

«يعطيك من طرف اللسان حلاوة

ويروغ منك كما يروغ الشعلب»^(١٣).

ويمكن تلخيص القصة كما يلى: ذهب الطاووس وزوجه إلى جزيرة، طلبا للحياة الآمنة. وهناك يقابلان بطة مدهورة تحكى لهما خوفها من ابن آدم وحلمها بأذنته. وتقابل هذه البطة بدورها شبلا يردد نصيحة والده الأسد بأن يتحاشى ابن آدم. وبمدها يأبى الحمار ثم الفرس ثم الجمل، وكل واحد منهم يحكى عن استغلال الإنسان له. أما الشبل فيحلف يميناً بأن يتنقم من ظلم رفاقه. وبمدها يقابل نجارا يحال عليه ويجعله يدخل فى قفص. وبعد أن ترى البطة لؤم الإنسان تقرر أن تبحث لها عن

محنة «إما أن يرضى زوجه ويموت، أو يعيش مع امرأة تكدة» مما يجعل المتلقى يتعاطف معه ويحس بمصيبته. ولكن هذه المصيبة تعاد صياغتها من وجهة نظر أخرى تربط بمنظور الديك. وفى نقل العدسة الروائية (من صاحب الزرع إلى الديك) يتعدل المنظور ومجال الرؤية ويصبح لدى المتلقى تقييم مخالف للوضع ذاته^(١٤). إن الديك - فى حقيقة الأمر - ليس إلا ذريعة أو قناعا لفرض إضفاء التفرغ على المشهد المعطى سابقا. فالديك يسقط من حسابه تماما العلاقة العاطفية التى تربط سيده بزوجه:

«كان يحبها محبة عظيمة لأنها بنت عمه وأم أولاده»^(١٥).

فكل ما يرى الديك هو عبثية طلب الزوجة وسخفه؛ أى أن عدسة الراوى أسقطت من مجالها جانباً من العلاقة المركبة، وبذلك حجبت الدافع النفسى عن المتلقى فى تلك اللقطة، مما جعل التقابل يتم بين ربة السيد مع زوجه الوحيدة وسيطرة الديك على زوجاته الخمسين. وهذا بدوره يؤدى إلى التشكيك فى ذكاء السيد وتعزير دهاء الديك فى هذا الموقف السردى.

تقدم القصتان المذكورتان نوعين متميزين من الآليات السردية. وسأشير من الآن فصاعداً إلى النمط الأول بالنموذج التآرجحى وإلى النمط الثانى بالنموذج التفرغى. فى الأول، المحور ثابت ومنزلة الشخصيات متحركة. وفى الثانى، الشخصيات ثابتة والمحور يتحول. ويفرض النموذج التآرجحى النظرة المحيطة بمجموعة العلاقات الداخلة فى القص، بينما يفرض النموذج التفرغى ازدواجية المنظور والتالى بخلق توتر إدراكى يحل لصالح فكرة ما. ينبع النمط الأول من متابعة ما يجرى، والثانى من مقارنة ما يجرى. فى الأول نجد تذبذبا بين وضعين؛ وفى الثانى تعليقا تهكميا على الوضع المبدئى. وتحمل بنية التآرجح العمودية بين «الفوق» و«التحت»

«يضع فى أنفى خيطا ويسميه خزاما ويجعل فى رأسى مقودا ويسلمنى إلى أصغر أولاده، فيجبرنى الولد الصغير بالخيط مع كبرى وعظمى ويحملوننى أثقل الأحمال ويسافرون بى الأسفار الطوال ويستعملوننى فى الأشغال الشاقة أثناء الليل والنهار وإذا كبرت وشخت وانكسرت فلم يحفظ صحتى بل يسمنى للجزار فيذهبونى ويبيع جلدى للدباغين ولحمى للطباخين»^(١٦).

ثم يأتى النجار متظاهرا أنه هارب أيضا من بنى البشر. يلاحظ الشبل ضعف وهشاشة النجار فيسأله عن عمله. فيزعم النجار أنه سبى بيتا للفهد، وزر الأسد، لحمايته من لؤم البشر. تعجب الشبل من فصاحة النجار وقال:

«والله لأسهرن فى هذه الليلة إلى الصباح ولا أرجع إلى والدى حتى أبلغ مقصدى»^(١٧).

ورأى الشبل الذى يعتبر الأسود ملوك الحيوانات أنه أولى بهذا البيت. وعندما ينتهى النجار من بناء البيت المزعوم - الذى هو فى حقيقة الأمر قفص - يدخل فيه الشبل راضيا فيقوم النجار بإقفال بابه بالمسامير وحرق الشبل.

تنطوى بنية القصر على تكرار وتغريب متصاعد. فالمثلثى - الذى هو من البشر بالضرورة - يرى صورته فى عيون حيوانات أدنى منه. فالقصة تصور خوف البطة، وهى طائر صغير وضعيف، وخوفها مبنى على السماع والمنام. ثم تأتى الحيوانات الغلابة، الحمار والحصان والجمال، الذين يمثلون تدريجًا تصاعدها من ناحية الحجم، ليقدّموا صورة من خبرتهم مع البشر، وأخيرًا تقدم القصة الإنسان وهو يمسك بثلايب ملك الحيوانات يدهائه الغد.

ملجأ ومأوى فى الأدغال عوضا عن المعبشة مع بنى البشر، ومع هذا فلا تفلح فى الهروب من الإنسان الذى يجدها ويصطادها.

إن آلية التغريب تتصاعد مع الوصف الذى تقدمه الحيوانات الخمسة ويعزز من خلال الحيلة التى قام بها الإنسان لصيد الأسد، والإمسك بالبطة على الرغم من هروبها إلى مناطق غير مأهولة. فهذه صورة الإنسان كما رأيها فى حلمها وكما حللها منها هائف:

«وسمعت قائلا يقول لى أيتها البطة احذرى من ابن آدم ولا تغترى بكلامه [...] واعلمى أن ابن آدم يحتال على الحيتان فيخرجها من البحار ويرمى الطير ببندقية من طين ويوقع الفيل بحكره وابن آدم لا يسلم أحد من شره ولا ينجو منه طير ولا وحش»^(١٨).

أما الحمار الذى كان يجرى هاربا من البشر فقد قدم تقريرا عن تجربته ومخاوفه:

«إنما خوفى أن يحمل حيلة على ويركبني لأن عنده شيئا يسميه البرذعة فيجعلها على ظهري وشيئا يسميه الحزام فيشدّه على بطنى وشيئا يسميه الطفر فيجعل تحت ذنبى وشيئا يسميه اللجام فيجعل فى فمى ويحمل لى منحاسا ينخسنى به ويكلفنى مالا أطيع من الجرى وإذا عثرت لعنتى وإن نهقت شتمنى وبعد ذلك إذا كبرت ولم أقدر على الجرى يجعل لى رحلا من الخشب ويسلمنى إلى السقاين فيحملون الماء على ظهري من البحر فى القرب ونحوها كالجرار ولا أزال فى ذل وهوان وتمب حتى أموت فيرمونى فوق التلال للكلاب»^(١٩).

وبعد ذلك يأتى فرس أدهم جميل يسهل ويجرى من بنى آدم ويحكى كيف يعامل بقسوة. وأخيرًا يأتى الجمال ليحكى كيف يظلمه الإنسان:

الجواب التقنية من تسريجهما، التي لا يفهم فيها القارئ العادي، ولكنها مقنعة لأنها تقوم بتفصيل لفكرة عامة ترى فيها بهائم لحمل الأثقال، وبالتالي فيمكن أن ننظر إلى خطابهما باعتبارهما تعريفا مرسلًا لهويتهما المتعارف عليهما.

ويتم التعريب أيضا في حكاية «الكلب والديك» مع تحقق الأبعاد الدلالية الكامنة في كلمة «ديك». فالديك ليس مجرد ذكر الطير المعروف علميا بـ Gallus Gallus، بل هو أيضا الكائن الذي يستدعي صورة ذهنية للذكورة المتطرفة المحببة بذاتها، أو على الأقل هذا ما يشير به «الديك» في ذهن القارئ العربي الذي يرى فيه ذكرا شوقيا مضحكا، وهناك العديد من الحيوانات التي تلازم الذكورة اسمها، ولكن بشكل مختلف. فالكبش على سبيل المثال يرتبط ذهنا بالذكورة الشهيدة المضحية بنفسها، وذلك راجع بلا شك إلى قصة إبراهيم في القرآن، أما الفحل فيرتبط ذهنا بالبعد الإبداعي للذكورة. فالشعراء الكبار يعرفون عند العرب بالفحول، كما أن هناك عددا من كتب النقد الوسيطية المخصصة لتصنيف الشعراء تعتمد على «الفحولة» معيارا. إن تواتر استخدام حيوان كالفحل رمزا للإبداع في خطاب ثقافي معين، يجعل المعنى المجازي المسقط عليه ملازما له حتى عندما لا يكون استخدامه رمزيا.

إن قصة الديك، إذن، لا تفعل أكثر من تفصيل صورة جاهزة لما يمكن أن نطلق عليه «الديوكية» قياسا على «الفحولة». (ألف ليلة وليلة) ذاتها تؤكد هذه الدلالات المصاحبة للديك في قصة «عزيز وعزيرة» المتضمنة في «سيرة عمر بن النعمان» التي تخكيها شهرزاد:

«وما أريد منك إلا أن تعمل معي كما يعمل الديك. فقلت لها وما الذي يعمل الديك فضحكت وصرخت بيدها ووقعت على قفصها

هناك تسلسل في سرد المصانيف من الحدس (عند البطة) إلى الخبرة (عند الحمام والفرس والجمل) ثم العجربة العينية (الأسد)، وكل وجهة نظر مقدمة تصمق وتمزز آلية التعريب. فهناك التعريف مبنيا على نذير ومن ثم على شاهد (في ثلاثة أصوات)، وأخيرا تجربة الحدث الرئيسي التي تؤكد - بشكل خشامي وحاسم - لوم الإنسان. وهو نفس الحقائق المعروفة. ولكن بتقديمها من «تحت» - إن صح التعبير - بتجلى طبع الإنسان الذي يبقى محجوبا عندما تقدم هذه الحقائق من منطلق فوقى.

وتتبع آلية التعريب في حالة واحدة، وذلك عندما نجد المنظور التحتي الذي يقدم الموضوع متطابقا مع ما نعرفه. وليس من الضروري أن يكون هناك تلاحم بين ما يقال و الواقع، ولكن لابد من وهم التراسل بينهما لكي يتم الشعور بالتعريب.

فعلى سبيل المثال، تقوم تقارير الحمام والفرس والجمل بإعطائنا انطبعا قويا بأنها تتراسل مع حقائق خارج النص. ولكن قلة من القراء يعلمون أن للجمل خزام. ولا يهم أن يكون له خزام أو لا يكون، لأن وضع الخزام في أنف الجمل أمر مرجح، وهو مرجح لا لأننا استطلعنا هذه الحقيقة في بحث ميداني وتأكدنا من وجود الخزام في أنف الجمل، بل لأن مصطلح «الجمل» تصاحبه دلالة «الحيوان المدجن»، والخزام علامة من علامات الكائن المدجن والتابع. فالخزام كناية عن تطويع الجمل في خدمة الإنسان. وتعبير «الولد الصغير» كما جاء في النص، الذي يجر بالخط الجمل بكبره وعظمتته، مشهد سردي لتعبير أدبي مسكوك؛ «الصغير يقود الكبير رغم أنه». فهناك صورة متضمنة للسيطرة في بلاغة الجمل الحيوانية، وكذلك عندما تحسر الحمام والفرس على وضعهما، فقد وصفا

أما البنية التارجحية فنجدها بشكل نموذجي في حكاية «الثعلب والذئب»، حيث تتحقق العلاقات الترابية بين الشخصيتين الرئيسيتين من خلال أربعة أوضاع، فوضع الذئب يتغير من «فوق» إلى «تحت» إلى «فوق» إلى «تحت»، والثعلب بالترتيب المعاكس.

ففي الوضع الأول، كان الثعلب يعاني من قهر الذئب الذي كان أقوى منه. ونصبحة الثعلب بالرفق والعدل لم يجد. حينذاك يخطط الثعلب ليقوع الذئب في مصيدة في حقل جنب قريه، وينجح في ذلك، ومن ثم يقلب العلاقة الترابية. فيطلب الذئب العفو من الثعلب ويتوسل إليه أن يساعده في الخروج من الحفرة. وتجري بينهما محادثة بارعة مطعمة بالاستشهادات الشعرية؛ حيث يقارن الثعلب بين الذئب والباز ويبدأ بقص حكايتهما، وينفعل الثعلب أثناء ذلك فيقترب دون انتباه من الذئب الذي يشد ذيل الثعلب إلى الأسفل ويوقعه في الحفرة معه، وبذلك تتغير موازين القوى. ولكن الثعلب يستخدم الحيلة ويقنع الذئب بأن يقف على قدميه بينما يتسلق الثعلب على ظهره ويخرج من الحفرة. وهنا أيضا نسمع محادثة بين الثعلب والذئب مشابهة مضمونا وأسلوبا للمحادثة الأولى. وفيها أيضا يحكي الثعلب حكاية «الرجل والحيلة». يترك الثعلب الذئب في الحفرة؛ حيث يلقى حتفه على يد صاحب مزرعة الكروم.

وفي داخل هذه الحكاية الأمثولية نجد أمثولتين صغيرتين يسردهما الثعلب وموضعهما نكران الجميل؛ حكاية الحجل الذي يثق بالباز فيأكله الباز، وحكاية الرجل الذي ينقل الحية فتلدغه وتسمه. إن تحليل هيكل الحكاية يبين كيف أن الكيد يتكرر بصيغ تكاد تكون متطابقة على مستويات مختلفة من القص.

إن العنصر الأساسي في النمط التارجحي في قصص الحيوان هو انخراط الشخصية الرئيسية ومناقضتها في لعبة

من شدة الضحك ثم أنها قعدت وقالت لي أما تعرف صنعة الديك فقلت لا والله ما أعرف صنعة الديك قالت صنعة الديك أن تأكل وتشرب وت...ك فضحلت أنا من كلامها ثم أتت أهداه صنعة الديك فقالت نعم» (١٨).

إن قصة «طائر الماء والسلحفاة» مثال آخر على النموذج التفرسي، ولكن هنا التفرس ليس مضحكا كما في حكاية «الكلب والديك»، وليس إدانة كما في حكاية «الحيوانات والنجارة»، بل يشير شعور الرهبة والخوف في المتلقي. ففي هذه القصة يجد طير الماء جثة رجل وعليها علامات جروح ناتجة عن طعن الرماح والسيوف، فيفرح الطائر لأنه قد ضمن بهذا غذاء لفترة لا بأس بها. وأثناء ذلك تأتي جوارح وتمزق الجثة إلى أشلاء، وخوفا منها يضطر طائر الماء إلى الهروب. وفي منفاه يقابل سلحفاة يتبادل معها الحديث عن صعوبة الفراق. وعندما يرجع الطائر إلى موطنه يجد أنه لم يبق من الجثة إلا العظام؛ يذهب طائر الماء بعد ذلك ليعلم السلحفاة بما حدث ويمشيان سعيدين إلى أن يقع الطائر فريسة الصقر. إن هذه الحكاية ذريعة لعرض نهاية الإنسان من وجهة نظر الطيور التي تمتدح على لحمه، وهي حكاية تزجج بشكل خفي.

وأكثر الأمثلة نجاحا في خلق توتر نابع من تحويل المنظور هي حكاية «المصفر والصقر» المتفرعة من حكاية «الثعلب والغراب». وفيها يشاهد مصفر صقرا يهبط في طيراته ليلتقط حملا ويخطفه، فيقلد المصفر ما يرى ويهبط بدوره على ظهر صقرو ذى صوف قد تمرغ بالروث فأصبح لزجا. تعلقت قدما المصفر ولم يستطع أن يخلص نفسه من هذه الورطة التي وقع فيها. أخيرا أمسكه الراعي وانتزع ريشه وقدمه لعبة لأطفاله. ويحير الراعي عن مغزى هذه الحكاية عندما يقول:

«هذا تشبه بمن هو أعلى منه فهلك» (١٩).

إن المشكلة في رؤية المصفر هو أنه رأى الحدث بعين الصقر ولم يحسب الفارق في شخصية الناظر.

«فهل عندك حديث فى حسن الصداقة
والحفاظة عليها عند الشدة فى التخلص من
الهلكة» (٢١).

إن الحكاية التى تسردها شهرزاد عن «الغراب
والسنور» تعكس محتوى الحكاية سابقة الذكر التى تؤكد
هشاشة الرفقة التى كانت قائمة بين ابن عرس والفأرة.
ففى حكاية «الغراب والسنور» نجد الحيلة نفسها
مستخدمة ولكن لغرض إنقاذ صديق. فبينما كان السنور
والغراب تحت شجرة، اقترب نمر منهما فطار الغراب،
ولكن السنور لم يجد طريقة للخلاص فطلب من صديقه
أن يعاونه، فيطير الغراب إلى الرعاة والكلاب ويتحرش
بهم فتتبعه الكلاب حتى يصل إلى الشجرة التى تحتها
النمر. حينذاك تهجم الكلاب على النمر فيهرب منها،
وبذلك ينجو السنور. ومحور هذه الحكاية هو الخطر
والأمان.

وهكذا نرى كيف أن الغرض التعليمى يتنوع ولكن
بنية قصص الحيوان لا تتعدى النمطين المذكورين
وميكانيزماتهما التأرجحية والتفريية.

٢ - الأمثلة الحيوانية باهتبارها تشبيهاً

وأما فيما يخص النسق الرمزي، فأمشولة الحيوان
تقدم ملامح خاصة يمكن تعريفها بالتشبيه المرسل.
وتحليل حكاية «الملك جليعاد وابنه وردخان» ستوضح
العلاقة (٢٢). إن بنية هذه الحكاية تتميز بالبساطة النسبية،
والجانب المعقد فيها يأتى من كون معظم الشخصيات
تعبّر عن نفسها من خلال قصص الحيوان عوضاً عن
الحديث بشكل مباشر. فالظلم مثلاً لا يسمى فى حوار
الحكاية، ولكن يشار إليه عبر أمثلة حيوان تنطوى على
ظلم.

والحكاية نفسها تنطلق من رؤيا رمزية؛ فالملك
جليعاد لم يكن ينقصه إلا طفل. وذات ليلة حلم بنار

توازن. فكل فائدة يحصل عليها أحدهما تعنى فقدان
الآخر لها؛ فريح الواحد يساوى خسارة الآخر. وهذا هو
أيضاً مبدأ المعادلات الجبرية. وفى نسق من هذا النوع لا
نجد أى مجال لنمو الشخصيات القصصية؛ فالشخصيات
لا تتطور إلا فى نسق مبنى على قاعدة العضوية، كما
فى كثير من الروايات. فالنمط التأرجحى من القصص لا
يسمح إلا بتغيرات متبادلة فى الأوضاع. وهذه القواعد
الاستبدالية التى يبدو أنها تحكم هذا النمط من القصص
نجدها أيضاً فى علم الأصوات Phonetics؛ ففى الظاهرة
اللغوية المسماة بالقلب المكائى Metathesis يتبادل
فونيمان موضعيهما فتصبح كلمة «أبله» على سبيل
المثال «أهبل».

إن الحكايتين التاليتين، حكاية «الفأرة وابن عرس»
وحكاية «القط والغراب»، نتمسكان إلى هذا النمط
التأرجحى، مع أن الأولى تعالج موضوع التآمر ضد
صديق، والآخرى موضوع التآمر من أجل صديق.

ففى حكاية «الفأرة وابن عرس» (٢٠) نجد امرأة تقشر
السمسم وتفرشه كما وصف الطبيب وبناء على طلب
زوجها. ولكن ابن عرس يقوم بنقل حبوب السمسم
المقشر إلى جحره. وعندما تعود المرأة نجد أن معظم
السمسم قد اختفى، فتجلس مراقبة عليها تقع على
السارق. ويرى ابن عرس ماذا يجرى فيقرر أن يرجع بعض
حببات السمسم لإقناع المرأة بأنه غير مسؤول عن السرقة.
وتنجح خطة ابن عرس وتبقى المرأة ساهرة فى انتظار
الإمساك بالسارق متلبساً بفعلته. وفى هذه الأثناء يذهب
ابن عرس إلى الفأرة ويخلق حكاية زاعماً أن كل من
فى البيت قد شبع من السمسم والآن دور الفأرة فى
الأكل، فتسرع الفأرة دون تفكير إلى مكان السمسم
وتبدأ بأكله. حينذاك تضربها المرأة وتميتها. إن محور هذه
القصة هو البراءة والذنب. وبعدها مباشرة يطلب شهرزاد:

وكل من تسوّل له نفسه من الشرفاء والأعيان نقد تصرفات الملك. وبعد حين يستغل الملك المجاور تصفية أحسن الرجال من مملكة وردخان ليبحث له بإنداز. يتحير وردخان ولا تستطيع امرأته أن تساعد فيندم على ما فعل ويحكى حكاية «الدراج» مبهراً عن محنته من غلّالها. ولكن غلاماً صغيراً يساعد الملك ليحتال على جاره ويوهمه بقوته، مما يجعله يكف عن نيته العدوانية. وتنجح الحيلة ويعيد الغلام - الذي هو في حقيقة الأمر ابن الوزير شماس - ولياً للمهد، ويعاقب المرأة التي أفسدته بمشورتها المضرة.

وفي «حكاية الملك جليعاد» مجموعة من الأمثولات الحيوانية تصل إلى العشرين. ومن اللافت أن الأمثولة الحيوانية التي هي نوع ترميزي من التوصيل تميز حكاية تفتح بحلم محير يمثل رسالة رمزية.

إن هذه الأمثولات تستخدم كأنها تشبيهات؛ فالتشبيه هو «مقارنة شيء بأخر، وذلك عن طريق استخدام كلمة (مثل) أو (كما)»^(٢٤). وفي كل الأمثولات الواردة في قصة الملك جليعاد (فيما عدا واحدة) نجد أن التشبيه يقام باستخدام أداة التشبيه، فشماس يخاطب الملك بعد ميلاد ابنه قائلاً:

«إن الله تعالى قد تقبل منا واستجاب دعائنا وأتانا الفرج القريب مثل ما أتى بعض السمك في غدير الماء»^(٢٥).

أما الوزير السادس فيقول:

«وصار فبك ذلك مثل ما صار في العنكبوت والريح»^(٢٦).

وفي الحالة الوحيدة التي نجد قصة أمثولة من غير أداة تشبيه؛ فهي أقرب ما تكون إلى ما يسمى بالتشبيه المجهوب submerged simile؛ أي أن أداة التشبيه محجوبة وإن كانت فاعلة، كما في القصة التالية:

تطلع من شجرة كان قد فرغ ثراً من سقيها. فاستدعى الملك وزيره شماس وطلب منه أن يؤول حلمه. قام شماس بتأويل جزء من الحلم وامتنع عن إتمامه.

فاستدعى الملك مفسري الأحلام في مملكته، وبعد مداولة، قدّم أحدهم تفسيراً: سيخلف الملك ابناً يشب ويصبح ظالماً ويقع له ما وقع للفأر مع القط. وهنا ينطلق المفسر ليسرد حكاية الفأر الذي أشفق على السنور وسمح له بالدخول، فحاول السنور التهامه. حينذاك يهر كلب ويمسك بتلابيب السنور فيضطر إلى ترك الفأر حياً. وهذه الأمثولة تستبق خبر ابن جليعاد برجال مملكته الكبار وتستخلص العبرة:

«لا ينبغي لأحد أن ينقض عهد من استأمنه ومن غدر وخان يحصل له مثل ما حصل للسنور لأنه كما يدين الفتى يدان»^(٢٧).

وفي تلك الليلة ضاجع الملك جليعاد امرأته المفضلة، فحبلت، ففرح الملك فرحاً عظيماً وبشر وزيره شماس بالخبر، فحذره الوزير من توقعاته، لأن الذي يتكلم في أمور قبل أن تحدث هو كالناسك وجرة السمن (وهي حكاية تقترب كثيراً من حكاية لافونتين عن الفلاحة وجرة حليبه) الذي تنتهي أحلامه بالشراء من وراء السمن بالكسار الجرة وتبخر توقعاته. وتلد زوجة الملك ابناً فيأتي أعيان البلد للتهنئة ويقوم الوزراء السبعة بإلقاء عخطب مناسبات تنطوي على قصص الحيوان لتوصيل أغراضهم. وتتدفق الحكاية باستمرار من خلال سرد قصص الحيوان، فعندما يختبر الوزير الأمير الصغير يرد موضعاً النقاط الدقيقة في إجاباتها بأمثولات حيوانية. وعندما يتولى وردخان الحكم بعد موت أبيه وتدخله ملاحقة النساء عن متابعة أمور المملكة، ينصحه الوزير عبر قصص أمثولات حيوانية. وتنجح خيلة الملك الشاب في إقناعه بغير ذلك من خلال قصص الحيوانات أيضاً. وكى يتخلص من النقد، يقوم وردخان بقتل وزيره

«وقد بلغنى أن ناساً كثيرة هلكوا بسبب تساهلهم فمنهم رجل هلك من اجتماعه بزوجه لكونه أطاعها فيما أمرته فقال الملك وكهف كان ذلك قال فتمسك رخصوا أن رجلاً كان له زوجة وكان يحبها وكانت مكرمة عنده فكان يسمع قولها ويعمل برأيها...» (٢٧).

أى أن شماس يحذر جليعاد ويقول له لا تفعل مثل ما فعل الملك فى هذه الحكاية، فتكون نتيجةك الهلاك مثله. ومع أنه لا يستعمل أداة التشبيه فالمقارنة التشبيهية واضحة إلى درجة يمكن أن نقول إنها تشبيه محجوب.

إن الأمثلة الحيوانية نوع خاص من التشبيه، فهى تشبيه تناسى يحتاج إلى أربعة أركان على الأقل. فمثلاً حكاية «الفأر والسنور» - وهى أول أمثلة تروى داخل حكاية الملك جليعاد - تدور حول سنور يؤذى فأراً فيؤذى بدوره على يد كلب. وفى هذا إشارة إلى ما سينتهى إليه الأمير الصغير.

والمقارنة ليست بين أمير صغير وحيوان من فصيلة السنوريات أى بين الشخصيتين الرئيسيتين، بل بين علاقتين: تلك التى تربط السنور بالفأر من جهة، وتلك التى تربط الأمير بالرعية من جهة أخرى. ويمكن اختزالها إلى مايلى:

السنور: الفأر = الأمير: الرعية

ومصير السنور مواز لمصير الأمير. وبما أن التعادل ناتج عن ترأسل فى العلاقات، لا فى أركان المعادلة (وهى الفأر والسنور والأمير والرعية)، فمن غير المطلوب أن يكون هناك تشابه بين الحيوان (السنور) والإنسان (الأمير). ولهذا، فالإشارة إلى الأمير من خلال السنور مبتدئة على علامة اعتباطية؛ لأنه ليس هناك ما يبرر تمثيل الرعية بالفأر. وبما أن علاقة الربط اعتباطية، ناتجة عن

السياق القصصى لا عن تصورات ثقافية أو حضارية مسبقة. ولهذا فيمكن استبدال السنور مثلاً بالذئب أو الثعلب أو الصقر... إلخ. وما يصح على السنور يصح على الفأر الذى يمكن استبداله بحمامة أو عنكبوت أو ضفدعة... إلخ. ولكن مايقى ثابتاً وجوهياً فى المعادلة القصصية هو أن السنور أو من يحل محله يجب أن يكون أكبر أو أقوى أو أذكى، بشكل أو بآخر، من الفأر أو من يحل محله؛ حتى تكون العلاقة القائمة بينهما فى الحكاية مقبولة عقلياً ومنطقياً. ومن الواضح أن حكاية من هذا النوع يمكن أن تسرد بصيغاتها. لا أحد لها دون أن تفسر من جواهرها. فلب الحكاية واحد وصورها مختلفة، أو هى على قول القدماء مختلفة المظهر واحدة الظاهر، أو كما ميز رولان بارت ومدرسته بين الفينو - نص phenotexte الذى يتغير مع كل صياغة، والجينو - نص genotexte الذى يشكل الملامح الأساسية والذى يبقى واحداً.

٣ - وظيفة الأمثلة الحيوانية

إن الأمثلة الحيوانية، كالتشبيه، تستخدم لأغراض كثيرة: التوضيح والتزيين والترويح والفشوق... إلخ. ويرى أبو هلال العسكري أن هدف التشبيه هو التوضيح وتأكيد المعنى (٢٨). ومن المفارقة أن تنجح اللغة غير المباشرة التى تميز التشبيه فى الاقتراب أكثر من لب المعنى.

وفى (ألف ليلة وليلة) نجد مجموعتين من قصص الحيوان لكل منهما وقع مختلف عن الأخرى. ففى المجموعة الأولى نجد فيضاً من الأمثولات الحيوانية، الواحدة تلو الأخرى، دون أى تسلسل تركيبى. وما يحكمها هو مبدأ التراكم. أما المجموعة الثانية التى نجدها فى «حكاية الملك جليعاد»، فهى محكومة بتركيب صارم لتدعم المواقف المتضاربة. وأثر هاتين المجموعتين على القارئ يتباين تبايناً ملحوظاً، كما يتباين تأثير

أن تساعد في بث الحكاية، أصبحت هي المسيطرة سردياً. فالأمثلة أداة قصصية في الحكاية، ولكن لتضخمها لم تعد تظهر بوصفها وسيلة بل كادت تصبح هي الهدف.

٤ - فلسفة قصص الحيوان

نجد في رسائل (إخوان الصفاء وخلائق الوفاء)^(٣١) قصص الحيوان في أكثر من مكان. نجد في الرسالة العاشرة عن الحديث عن التأثيرات في الكلام بشكل إحالة إلى (كليلة ودمنة) :

«حكم الكلام والأقوال في النفوس نوعان: مصلح ومفسد، فالمصلح كالمدبح [...] والمفسد من الكلام للنفوس كالشقيقة والتهديد [...] الجالبة إلى النفوس العداوة والبغضاء، كما يقال: رب كلمة جلبت فتنة وحروباً. كما قيل في المثل: إن سبب العداوة بين الغربان والبوم كلمة تكلم بها الغراب يوم اجتماع الطير على تملك اليوم»^(٣٢).

كما نجد قصة الثعالب والذئب في الرسالة السابعة عشرة^(٣٣). ولكن أكبر حضور لقصص الحيوان في (إخوان الصفاء) نجده في الرسالة الثانية والعشرين التي تبحث في تكوين الحيوانات وأصنافها^(٣٤). إن الغرض من هذه الرسالة هو وصف هذه الحيوانات وأجناسها وطباعها ومرتبعتها، وكيف أنها الحلقة بين النبات والإنسان كما أن الإنسان حلقة بين الحيوان والملائكة في سلسلة الخلق. ويكاد يكون معظم هذه الرسالة مسروداً على ألسنة الحيوانات. وفي الفصول الأولى فيها نجد نظرية نشوء وتطور الأحياء تقترب مما نعرفه عن (أصل الأنواع) لداروين. وهذه تقدم المخلوقات باعتبارها لم توجد مرة واحدة، بل تطورت على مراحل: النبات ثم الحيوان ثم الإنسان. واختلاف الأنواع وترتيبها الزمني يرجع عند إخوان الصفاء إلى حكمة إلهية وعناية ربانية، وليس إلى التنافس على البقاء كما عند داروين.

المنطمين سابقى الذكر (التأرجحى والتفرجى) على القارئ.

إن تكرار وتذبذب البنية التأرجحية في النمط سابق الذكر يؤدى إلى الشعور بالنشوة والطرب، حيث يشكلان إيقاعاً يقترب مما يسمى موسيقياً بالطباق اللحنى، ينفذ إلى وجدان المتلقى^(٣٥). وفي الجانب الآخر، نجد البنية التفرجية مشوشة للسائد في ذهن المتلقى ومتضاربة مع المنظور المهيمن للعالم عنده، فهي تقدم صورة مغايرة لما تعود عليه وألفه واستسلم لمنطقه. ولهذا نجد المجموعة الأولى من قصص الحيوان - باحتوائها على النمطين المذكورين - تشكل دائرة يتقاطع فيها الإمتاع الوجداني بالإرباك الذهني. فالنص لا يكتمل إلا عندما تأخذ المتلقى بنظر الاعتبار، فهو الذى يحس بالمتعة والتحدى بالتناوب. وقد اهتم أرسطو بوقع النص على القارئ، وقال إن للتشبيه الجيد «وقعاً مثيراً»^(٣٦)، ومجموعة من الأمثولات الحيوانية لها وقع أكبر لأنها تراكمت تشبيهات. فلا عجب أن يكون شهربار متعلقاً بحديث شهرزاد ومشدوداً إلى الأحاسيس المتضاربة التى يخلقها فيه.

وفي المجموعة الثانية من الأمثولات الحيوانية فى «حكاية الملك جليماد»، نجد أمثلاً أخرى من الأمثلة تلعب دوراً فى الإثارة. إن الأمثولات فى هذه الحكاية ليست إلا تشبيهات مرسلة وبالتالي فدورها فى الحبكة القصصية تبعى لأنه يوضح ويوسع أكثر مما يدفع ويغير. فالتشبيه على عكس الاستعارة يمكن الاستغناء عنه، وهذا واضح فى «حكاية الملك جليماد» حيث تستخدم الأمثلة التشبيهية لتعزيز الأطروحة أو المقولة، ولكن حجم النص التابع أكبر بكثير من النص المتبوع، بحيث إنه يطنى ويستنفذ الخطاب الأدبى، كأن الملحق قد تضخم وهمش المتن ذاته. فالأمثلة الحيوانية التى كان المفروض

وقال تعالى:

«وعليها وعلى الفلك محمولون».

وقال:

«وَحْمَلْ أَثْقَالَكُمْ إِلَىٰ بَلَدٍ لَّمْ تَكُونُوا بِالْغَيْبِ
إِلَّا بِإِذْنِ الْأُنْفُسِ، إِنَّ رَبَّكُمْ لَرْؤُوفٌ رَّحِيمٌ».
وقال «والخيل والبغال والحمير لتركبوها،
وزينة» [...] وآيات كثيرة في القرآن والتوراة
والإنجيل تدلّ على أنها خلقت لنا ومن
أجلنا» (٣٥).

فيرد عليه ممثل الحيوان قائلاً:

«ليس في شيء مما قرأ هذا الإنسى من آيات
القرآن، أيها الملك، دلالة على مازعم أنهم
أرباب ونحن عبيد لهم، إنما هي آيات
تذكّر بإنعام الله عليهم وإحسانه، فقال لهم
سخرها لكم، كما قال: سخر الشمس والقمر
والسحاب والرياح، أفشّر أيها الملك بأنها
عبيد لهم وعمالك، وأنهم أربابها» (٣٦).

وعندما يتباهى الإنسان بكونه مكرماً بالوحى والكتب
المنزلة، يرد عليه ممثل الحيوان قائلاً إن الرسل ضرورة
للجهلاء والكفرة والعاصين:

«أنتم المغيرون أحكامه والمعاصون أوامره
والهابتون من طاعته، والجاهلون إحسانه
[...] فلهذا بعث الأنبياء والرسل إليكم
ليعرفوكم طريق الهدى وسبيل الرشاد [...]»
ونحن براء من هؤلاء، لأننا عارفون
بربنا» (٣٧).

كما نجد تحريضاً على التأمل واستنفاراً للعقل يتجاوز
المشاعر المختلطة التي كانت تثيرها أمثولات شهرزاد. فعلى

تبدأ الرسالة بتفصيل أصناف الحيوانات وما تتميز به
من أجهزة وطباع، وعن تكاثر البشر وتطورهم من سكان
كهوف وجامى ثمار إلى استقرارهم فى المدن
وتسخيرهم للأنعام. وبعد ذلك تقوم الرسالة بتقديم
حكاية مفصلة ومسهبّة عن ذهاب الحيوانات إلى ملك
الجان لتشتكى ظلمتها. فدعا ملك الجان الإنس
والحيوانات ليقدم كل منها حجته على زعمه، فالبشر
يرون أنهم أرباب الحيوانات والحيوانات ترفض العبودية.
والحكاية أشبه ما تكون بمرافعة أو مناظرة بين خصمين.
وفى هذه المنازعة يجد القارئ نفسه منحاذا للبشر عندما
يسمع خطبهم ومنحاذا ضدهم عندما يسمع خطب
الحيوان. فالبنية التأرجحية تقوم برفع شأن الإنسى ثم
إسقاط حقه والتشكيك فى منظوره. وأما البنية التفريرية
فنجدها فى حديث الحيوانات ومنظورها للإنسان المتكبر
والمكابر. والفارق بين قصص الحيوان فى الموروث الشعبى
وبين تراث الرسائل الفلسفى هو نقل المتعة من كونها
نفسية إلى كونها علمية فتقصر الحيوان فى (رسائل
إخوان الصفاء وخلان الوفاء) تقدم وصفاً علمياً - بقدر
ما توصل إليه العلم الوسيطى حينذاك - عن مملكة
الحيوان. أما الإرباك الذهنى فى التفرير الذى يقدم
وجهة نظر تحتية، فيصبح فى التراث الفلسفى تنذيراً
ذهنياً، حيث تعرض القصة درساً فى آليات التفسير
المختلفة مع السائد. ولا يقتصر التفسير المعارض على
الوقائع الطبيعية بل يتعداه إلى مناقشة وتأويل النصوص
المقدسة.

فعلى سبيل المثال يستحضر الإنس الآيات القرآنية التى
تعزز تفوقهم وحقهم فى استعباد الحيوانات:

«قال الله عز وجل: «والأنعام خلقها لكم
فيها دفاء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها
جمال حين تربون وحين تسرحون».

سبيل المثال، الجمل الذي اشتكى في (ألف ليلة وليلة) من كون الإنسان يستعبده (كما تشتكى الحيوانات في «رسائل إخوان الصفاء وخلائق الوفاء») ويضع الخزام في أنفه ليسوقه الصبي الصغير، لم يكن ذلك إلا من قبيل استدعاء المقولات الجاهزة - كما فصلنا - واستنكار ما يقوم به بنو آدم. أما إخوان الصفاء فيعكفون على تفسير التفاوت واستخلاص حكمة الثباين، فيقول نائب الحشرات في المرافعة إن الخالق قد وزع العطايا بعدل، فمن وهبه جثة عظيمة منحه أيضاً نفساً ذليلة، ومن وهبه بنية صغيرة منحه نفساً قوية ليتعادل الميزان:

«ألا ترى أيها الملك إلى الفيل، مع كبر جثته، وعظيم خلقته، كيف هو ذليل النفس، منقاد للصبي الراكب على كتفه، يصرفه كيف شاء؟ ألم تر إلى الجمل مع عظم وطول رقبته كيف ينقاد لمن جذب خطامه، ولو كانت فأرة أو خنفساً؟ ألم تر إلى الجرادة من الحشرات الصغار التي هي أصغر منها، إذا ضربت الفيل بحماتها، كيف تقتله وتهلكه؟» (٣٨).

وبالإضافة إلى هذه الانعطافة من التباكي إلى التأمل، ومن التحسر إلى النظر، نجد نقلة من الخطاب السائد إلى الخطاب المعارض أو على الأصح تجاورهما بشكل يكشف عن هشاشة الخطاب المهيمن. ويرى جابر عصفور في مقالته القيمة «بلاغة المقموعين» أن استخدام خطاب الحيوان عند إخوان الصفاء يأتي لمهاجمة رموز المؤسسة وإدانة الخلافة التي تنهى عن المنكر بينما ترتكبه (٣٩). وبصورة عامة، فمنطق الطير يكشف عن تهافت الأفكار السائدة وازدواجية المعايير وسلط الضوء على المصادر القائمة لحقائق أولية. فكل ما يقوله الإنس دفاعاً عن تفوقهم وتميزهم النوعي ترد الحيوانات عليهم بما سكتوا عنه من نقائص ووذائل، وبما يتميز الحيوان به من قدرات.

تأخذ المرافعة شكل مساجلة بين الحيوانات على اختلاف أنواعها من وحوش برية وطيور جارحة وحشرات هائلة.. إلخ. أما الإنس ففيهم اليهودى والمسيحي والمسلم والمجوسى، الهندي والرومي والفارسي والعربي. وبما يجسدر ذكره أن منطق الإنس، على الرغم من اختلاف أديانهم وثقافتهم، واحد، وهو تفوقهم وحققهم في استبعاد الحيوان، وأما منطق الحيوان فهو أيضاً واحد وهو أنهم ليسوا بأقل من الإنس، بل هم أحسن منهم في كثير من الأمور. فمنطق الأنواع الحيوانية المختلفة - من ابن أوى إلى الهزارستان إلى الزنبور - مبنى على أساس واحد: إن الفروق بينهم وبين البشر ليست فروق تراتب نوعي بل فروق تنوع وظيفي. ويقوم الإنسان الممثل في ملل ونحل مختلفة بتقديم حجج متعددة ومتقاطعة في تفوقه المزعوم (تميزه بالأديان وانتصاب القامة وكثرة العدد وتعدد الحرف وامتلاك الكماليات.. إلخ)، فتقوم الحيوانات بدحض هذه الحجج واحدة بواحدة. ولو حللنا خطاب كل فئة من الإنس لما رأينا فيها خصوصية طائفية أو عرقية. فالعراقي مثلاً يحمل في طيات كلامه تنفياً من ثقافات أخرى وعقائد مختلفة، بحيث إن المثلثي يتوصل إلى أن كلامه ليس ممثلاً لأهل العراق فقط بل للحضارة البشرية كلها (كما كانت معروفة في زمن إخوان الصفاء). ولا ينزع هذا الخطاب الإنساني إلى تفضيل عقيدة على أخرى أو ثقافة على غيرها، وإن كان يتباهى بالمقيدة والحضارة.

وعلى سبيل المثال، فعندما يتحدث العراقي في المرة الأولى بنجده يتحدث باسم الخليقة منذ الطوفان حتى زمانه (٤٠)، وفي المرة الثانية يخاطب الحيوانات كأنه يهودى ومسلم ومسيحي في آن، فالنص يذكر تحديداً أنه «رجل من أهل العراق عبراني» (٤١)، وهو عندما يخاطب يستخدم خطاباً إسلامياً مشيراً إلى أركان العبادة في الإسلام (٤٢)، ولكن مخاطبه الحيوان يماثيه كما لو كان مسيحياً على قوله بالتثليث وإن «المسيح ابن الله» (٤٣).

الرقص، والسنور المؤانسة، والكلب النباح، والضيع النيش، والجرذ القرض.. إلخ. ولكن كل هذا يرفض لصالح ما يحتاجه الرسول، وهو مختلف عن كل ما ذكر. فعلى الرسول أن يكون:

«عاقلاً حسن الأخلاق، بليغ الكلام فصيح اللسان جيد البيان، حافظاً لما يسمع، محترزاً فيما يجيب، ويقول مؤدباً للأمانة، حسن العهد، مراعيّاً للحقوق كتبوا للسّر، قليل الفضول فى الكلام، لا يقول من رأيه شيئاً غير ما قيل له إلا ما يرى فيه صلاح المرسل، ولا يكون شرهاً، ولا يكون حريصاً، إذا رأى كرامة عند المرسل إليه مال إلى جهته وخان مرسله واستوطن البلد لطيب عيشه هناك أو كرامة يجدها أو شهوة ينالها هناك، بل يكون ناصحاً لمرسله وإخوانه وأهل بلده وأبناء جنسه، ويبلغ الرسالة ويرجع بسرعة إلى مرسله، فيعرفه جميع ما جرى من أوله إلى آخره، ولا يخاف فى شئ منه فى تبليغ رسالته مخافة من مكروه يناله، فإنه ليس على الرسول إلا البلاغ» (٤٥).

ولهذا وقع الخيار على كليله «ابن آوى»، إشارة إلى خبرته وحنكته السياسية فى (كليله ودمنة).

ويشتهر إخوان الصفاء هذه المرافعة ليقدموا تقارير علمية. وعلى سبيل المثال، فهذا اليعسوب فى دفاعه عن النحل بنى جنسه يقوم ضمناً بوصف لصورة النحل ومورفولوجيتها:

«إن الله تعالى بحكمته جعل خلقتنا خلقة لطيفة، وبنيتنا بنية ظرفية، وصورتنا صورة عجيبة، وذلك أنه تعالى جعل بنية جسدنا

كما أن هذه الرسالة تقدم فى صفحاتها الأخيرة أحد المتكلمين من البشر بصفات جامعة شاملة للبشرية:

«فقام عند ذلك العالم الخبير، الفاضل الذكى، المستبصر، الفارسى النسبة، العربى الدين، الحنفى المذهب، المراقى الآداب، العبرانى المظهر، المسيحى المنهج، الشامى النسك، اليونانى العلوم، الهندى البصيرة، الصوفى السيرة، الملكى الأخلاق، الربانى رأى، الإلهى المعارف، الصمدانى» (٤٤).

كل هذا يدل على رؤية غير هرمية للبشر سواء كانوا يونانيين أو مكين، وعلى رؤية غير هرمية للحيوان سواء كانوا جوارح أو هواماً فى هذا السياق الذى يطور الاستقطاب بين الإنسان والحيوان، لا بين الإنسان والإنسان أو الحيوان والحيوان، مع العلم أن الرسالة تقدم بتفصيل الفروق البيولوجية بين الحيوانات المختلفة والفروق الثقافية بين الحضارات المختلفة، ولكنها فروق لا يستدل منها على تراتب بل على تنوع.

ويتم الوصف الإمبريقي العلمى من خلال ذكر أصناف الحيوانات وزعمائها وشرح ميزاتهما الجسمية والهيكلية والسلوكية. أما اختيار ممثل عنها ورسول للمرافعة، فيتخذ إخوان الصفاء من هذا ذريعة للاستطراد وللتعريف بصفات السفير الأمثل، وبذلك تعلم المتلقى درساً فى السياسة.

وفى فصل اختيار رسول يمثل الوحوش البرية، نجد مناقشة ديمقراطية قلماً نثر عليها فى البرلمانات البشرية، تؤكد مبدأ إرسال الأنسب لهذا المنصب والأقدر على حمل مسؤوليته لا الأقوى أو الأكبر أو الأقرب إلى الرئيس. وفى هذا نميز لمبدأ الجدارة الوظيفية لا الانبهار بتمائز خاص. فالنمر مستعد أن يمثل جماعته لو اقتضى الأمر القوة، والفهد لو اقتضى الأمر القفز، والذئب المكابرة، والثعلب الحيلة، وابن عرس التجسس، والقرود

«إن للكتب النبوية تأويلات وتفسيرات غير ما يدل عليها ظاهر ألفاظها»^(٤٩).

وردة الحيوان على سوء تأويل الإنسان لآيات قرآنية - كما سبق الاستشهاد - يؤكد أيضاً إمكان خطأ الاستدلال. وهكذا أسقط الحيوان الدلائل الشرعية التي تسمح بها الإنسان - عن خطأ أو عن هوى - لإثبات حقوقه المزعومة في الاستعباد، كما أنه أسقط الحجج العقلية التي افترضها الإنسان لتدل على تمايزه من انتصاب القامة إلى حرفية العمل. فالحيوان يرد على الإنسان رافضاً شكلانية منطقته بأن المسألة ليست في الانتصاب أو عدمه بل في وظيفة الانتصاب أو عدمه. فالبارئ الحكيم اختار للجمل طول الرقبة ليصل إلى الحشيش وطول الخرطوم للفيل عوضاً عن طول الرقبة وهكذا:

«كل حيوان جعل الله، عز وجل، له من الأعضاء والمفاصل والأدوات بحسب حاجته إليه لجر المنفعة أو دفع المضرة»^(٥٠).

ومن كل ما سبق، نرى أن علم إخوان الصفاء لا يعتمد على التلقين، بل النظر، فهو يحرك الذهن بعرضه وجهات نظر مختلفة ومتضاربة ليرتك الأمر للمتلقي ليفكر ويتأمل ويستخلص. وهو ينفذ عبر منطق الطير والوحش والإنس والجن العلوم الطبيعية والإنسانية والإلهية. والفارق بين الموعظة في (ألف ليلة وليلة) والتعليم في (رسائل إخوان الصفاء وخلاص الرفاء) أن في العمل الأول حدثاً أو أحداثاً متخيلة تحت المتلقى على التروى أو الحذر أو الأخذ بنصيحة مستشار متخصص، لا بكلام حبيب مفضل. إلخ. فهو يقدم نموذجاً متخيلاً يسمى وراء إثارة الخيلة وجعلها تسيطر من خلال عناصر التشويق والتخويف، الترغيب والتشريب، وعبر التكرار والإلحاح من ترسيخ أنموذج أخلاقي أو سلوكي

ثلاثة مفاصل مخروطية، فوسط جسدنا مربع مكعب، ومؤخر جسدنا معوج مديج مخروط، ورأسنا مدور مبسوط. وركب في وسطنا أهداننا أربع أرجل ويدين متناسبات المقادير، كأضلاع الشكل المسدس في الدائرة، نستعين بها على القيام والقعود والوقوف والنهوض، ونقدر على أساس بناء منازلنا»^(٤٩).

وبالإضافة إلى المعلومات الطبيعية والمدنية والأنثروبولوجية (التي نجدتها في وصف طقوس وعادات الهنود، على سبيل المثال)^(٥١) المتضمنة في هذه الرسائل، نجد أيضاً نوعية بأساليب الفقه والتفسير والنظر الفلسفي؛ فيقول حكيم الجن في هذه الحكاية مبدئياً تأثراً واضحاً بالأفلاطونية والأفلوطينية:

«ثم اعلم أيها الملك العادل، أن هذه الصور والأشكال والهيكل والصفات التي تراها في عالم الأجسام وجواهر الأجرام، هي مثالات وأشياء وأصباغ لتلك الصور التي في عالم الأرواح. غير أن تلك نورانية شفافة، وهذه ظلمانية كاسفة، ومناسبة هذه إلى تلك كنسبة التصاوير والنقوش التي على وجوه الألواح وسطوح الحيطان، إلى هذه الصور والأشكال التي عليها هذه الحيوانات من اللحم والدم والعظام والجلود. لأن تلك الصور التي في عالم الأرواح محركات وهذه مستحركات، والتي دون هذه ساكنات صامتات، ومحسوسات فانيات باليات فاسدات، وتلك ناطقات معقولات روحانيات غير مريثات باقيات»^(٤٨).

أما فتح باب الاجتهاد والتأويل الباطني، فواضح في قول:

الداهرين [..] وأنتم، يا معشر الحيوانات،
بمعزل عن جميع ذلك، لأنكم بعد المفارقة
تفسدون وتبلون وتفنون ولا تبقون، فهذا دليل
على أننا أرباب وأنتم عبيد وغول لنا» (٥١).

ومن اللافت أن التفوق الإنساني على الحيوان
- كما تختتم الرسالة - مبنى على حجة دامغة في نظر
الأفلاطونيين، وهي كمال البقاء والثبوت وعيب الفناء
والتغير. وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع منطق الإخوان، فما
لا شك فيه أنه جعلنا نفكر وتأمل في الفرق بين المغالطة
والحق، بين السفسطة والحقيقة، في خطابهم. وهذه
الخبرة التمييزية تعين المثلقي في إذكاء قدراته العقلية في
كل مجال ولا تنحصر في قراءته رسالة. كما أن
المكتسب العقلي في هذه الحالة لا يشكل مخزوناً - كما
في النمط التخيلي - بل كفاءة. فعند إخوان الصفاء
نزوع نحو تحويل التمثيل إلى ذهنية قياس؛ بينما تنزع
شهرزاد في سردها لقصص الحيوان إلى الترسيخ عبر
التراكم، وبالتالي إلى توظيف التخييل واللاوعي. ويقابل
ذلك جانب التوعية القياسية عند إخوان الصفاء. ولكن
هذه المقابلة لا تعني القطيعة الإستيمولوجية بين
الخطابين، بل تشير إلى تطابق بين ثيمات وآليات. مع
فارق أن الإخوان استخرجوا من الموروث الشمسي - سواء
كان (ألف ليلة وليلة) بالذات أو قصص حيوان أخرى لم
تُحفظ - المادة والميكانيزمات، لرفعها من مستوى لاوعي
العامة إلى مستوى وعي الطليعة.

للمخاطب (وردخان أو شهریار أو المثلقي)، أما في العمل
الثاني، فتعاليم إخوان الصفاء تتم عبر حوارية وإبداء الآراء
المختلفة حول موضوع معين، مما يساعد المثلقي على
التفكير والاجتهاد، ويهذب ملكته العقلية والفلسفية،
ويصقل أدائه الاستدلالي والبرهاني. فعوضاً عن خلق
نشوة حسية عبر النمط التأرجحي، يقوم الإخوان بتوظيف
التأرجح النبوي لخلق رياضة ذهنية. فكل ما يذكره
الإنسي من حجج التفوق كدقة الحواس وتعدد الحرف
وامتلاك الكماليات يرد عليها الحيوان بقوله إما أنها
موجودة أيضاً عند الحيوان، أو أنها لا تمثل تمايزاً حقيقياً
بل بالعكس نقصاً وتقصيراً. فالحيوان يهدم منطق
التمسك الإنساني؛ وفي هذا طبعاً أنموذج للتأمل وأيضاً
سلاح بيد المقهورين. ومنطق التحرير ينطلق عند إخوان
الصفاء من رفع الوعي وفضح ازدواجية المعيار.

لكن المرافعة تنتهي بتمايز الإنسان الكامل، أو
الإنسان الصالح، لا للأسباب الواهية التي ذكرت بل
لسبب يحتفظ به الإنسان ويقدمه في نهاية الرسالة، وهو
كونه باقياً في جنة الخلد إن كان خيراً. فإمكان الديمومة
وارد عند البشر وغير وارد عند الحيوان. وبهذه الحجة
يتفق زعماء الطيور وحكماء الجن بأن سبب تميز
الإنسان هو مفارقة روحه للجسد الفاسد والتحاقه
بخالدين؛ وهو أمر لا يصل إليه إلا البشر وبالتحديد
الصالحون منهم:

«وكيف تساوت الأقدار بيننا وبينكم، فإنا،
على أي حالة كانت، باقون أبد الأبدین ودهر

الهوامش

David Forgacs, ed., An Antonio Gramsci Reader (New York: Schocken Books, 1988), pp.323 - 362.

"Fable in Verse" Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp.269 - 270

١ - راجع:

٢ - راجع:

٣ - نفسه، ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

- ٤ - لقائمة بهذه الأعمال، راجع: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩)، ص ٢٨.
- ٥ - رسائل إخوان الصفاء وعملان الوفاء (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧)، المجلد الثاني، ص ١٧٩.
- ٦ - ألف ليلة وليلة (القاهرة: بولاق، ١٨٣٥)، المجلد الأول، ص ٥.
- ٧ - نفسه، ص ٥ - ٦.
- ٨ - نفسه، ص ٦.
- ٩ - يؤكد أفسسكي على أن وجهة النظر لا تتخذ من قبل الراوي الواصف بل أيضا بالموضوع المرصوف.
- Boris Uspensky, A Poetics of Composition (Berkeley, University of California Press, 1973), p. 120.
- راجع:
- ١٠ - ألف ليلة وليلة، سبق ذكره، المجلد الأول، ص ٥.
- ١١ - نفسه، ص ٣٠١.
- ١٢ - نفسه، ص ٣٠٨.
- ١٣ - نفسه، ص ٣٠١.
- ١٤ - نفسه، ص ٣٠١.
- ١٥ - نفسه، ص ٣٠٢.
- ١٦ - نفسه، ص ٣٠٣.
- ١٧ - نفسه، ص ٣٠٣.
- ١٨ - نفسه، المجلد الثاني، ص ٢٥٠.
- ١٩ - نفسه، المجلد الأول، ص ٣١٨.
- ٢٠ - نفسه، ص ٣١٤ - ٣١٥.
- ٢١ - نفسه، ص ٣١٥.
- ٢٢ - نفسه، المجلد الثاني، ص ٤٦١ - ٥٠٣.
- ٢٣ - نفسه، ص ٤٦٣.
- راجع:
- ٢٤ - "Simile" in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, op. cit., pp. 767- 769.
- ٢٥ - ألف ليلة وليلة، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٤٦٥.
- ٢٦ - نفسه، ص ٤٧١.
- ٢٧ - نفسه، ص ٤٨٧.
- ٢٨ - أبو حلال العسكري، كتاب الصناعات (القاهرة: عيسى البابي، ١٩٧١)، ص ٢٤٩.
- ٢٩ - راجع: أحمد بيوس، القاصص الموسيقى (القاهرة: وزارة الثقافة)، ١٩٩٢، ص ٩٨.
- ٣٠ - راجع:
- The Rhetoric of Aristotle (New York: Appleton, 1932), p. 207
- I.R. Netton, Muslim Neoplatonists (London: George Allen and Unwin, 1982).
- ٣١ - راجع للتعريف بمرجعية إخوان الصفاء
- ٣٢ - رسائل إخوان الصفاء، سبق ذكره، المجلد الأول، ص ٣٩١.
- ٣٣ - نفسه، المجلد الثالث، ص ١٧٠ - ١٧١.
- ٣٤ - نفسه، المجلد الثاني، ص ١٧٨ - ٣٧٨.
- ٣٥ - نفسه، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.
- ٣٦ - نفسه، ص ٢٠٧.
- ٣٧ - نفسه، ص ٣٢٥.
- ٣٨ - نفسه، ص ٢٦٣.
- ٣٩ - جابر عصفور، بلاغة القاصصين: مجلة وألف ١٢ (١٩٩٢)، ص ١٩.
- ٤٠ - رسائل إخوان الصفاء، سبق ذكره، المجلد الثاني، ص ٢٧٩ - ٢٨٠.
- ٤١ - نفسه، ص ٣٢٤.
- ٤٢ - نفسه، ص ٣٢٤.
- ٤٣ - نفسه، ص ٣٢٥.

- ۴۷۶ - نقشہ، ص ۴۷۶.
- ۴۵ - نقشہ، ص ۲۴۳ - ۲۴۴.
- ۴۶ - نقشہ، ص ۳۰۲.
- ۴۷ - نقشہ، ص ۲۸۲.
- ۴۸ - نقشہ، ص ۲۷۶ - ۲۷۷.
- ۴۹ - نقشہ، ص ۲۱۰.
- ۵۰ - نقشہ، ص ۲۱۲.
- ۵۱ - نقشہ، ص ۲۷۵ - ۲۷۶.



الحكاية - البيان

وتا'سيس شكل أدبي حكاى

(قراءة فى حكاية ليلية)

عبد الحميد حواس*

سيف الملوك وشخصها: «ونقول هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان» (والد سيف الملوك، بطل الحكاية).

والمدخل نفسه يبدأ بالاستهلال المعهود:

«وما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك المعجم، اسمه محمد بن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان...».

ولكن ما أن يتقدم القارئ مع مجربات السرد حتى يكتشف أنه يتابع شكلا من القصص، وأن هذا القصص يحكى قصة السعى بحثا عن وجود حكاية سيف الملوك والوقائع التى جرت إلى أن تم الحصول على نسخة مدونة منها. إنها حكاية عن الحكاية، إذن. غير أن حكاية المدخل، وإن كان مدارها هو الحصول على نسخة مدونة من حكاية سيف الملوك، لا تمتد شخصها وأحداثها إلى

فى الليلة الواحدة والخمسين بعد المائة السابعة من (ألف ليلة وليلة)، تنتهى حكاية بدر باسم ابن الملك شهرمان والجوهر بنت الملك السمندل لتبدأ حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. غير أن حكاية سيف الملوك تسلك فى بدايتها مسلكا غير معتاد بين نظيراتها من حكايات (الليالى)، ذلك أنها لا تبدأ بالاستهلال المألوف الذى يقود مباشرة إلى عالم الحكاية، كما فعلت - مثلا - الحكاية السابقة «حكاية بدر باسم»، وبدأت بالاستهلال المعتاد: «وما يحكى - أيضا - أيها الملك السعيد، أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى أرض المعجم، ملك يقال له شهرمان...»، وإنما بدأت حكاية سيف الملوك بمدخل طويل، يمتد من الليلة ٧٥١ إلى الليلة ٧٥٣، حتى نلتقى الاستهلال النمطى المعهود الذى يفضى مباشرة إلى أحداث حكاية

* المشرف على مركز الدراسات الشعبية، المعهد العالى للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون، القاهرة.

الذى يدعو إلى إعادة فحص طبيعة هذا المدخل ووظائفه، ويشير التساؤل حول إمكان أن يكون تحقيقا لشكل قصصى كان بسبيله للتكوين، شكل قصصى يمكن أن نسميه «الحكاية - البهانه».

ولأسباب ومبررات متعددة، مرّ هذا الزمن الطويل - منذ أن ساد الحديث عن التراث العربى وفروزه، ومنذ أن أخذ الاهتمام بـ «ألف ليلة وليلة» سمت الدرس المحقق، ولم يتم الالتفات المدقق إلى هذا المدخل وخصائصه النوعية. وحتى عندما ظهرت على الساحة الأدبية والنقدية الدعوة المتصاعدة إلى العودة إلى الأشكال العربية الأصيلة فى القص، وجرى التنويه بخصوصياتها، لم تعد هذه الدعوة إلى إدراج هذا المدخل القصصى بين تلك الأشكال، أو طرحه على أنه وسيلة فنية. والحاصل، أن هذا المدخل قبع فى كتاب «الليالى» لا يرد ذكره، إلا من حين إلى حين فى بعض «الدراسات الليلية»، بإشارات تستخدم جانبها مما ورد به من مادة كشواهد على أحوال رواية الحكايات أو أوضاع القصص. وتبقى الإشارة الأم لكل هذه الإشارات هى ما كتبتة أستاذتنا سهير القلماوى فى دراستها الجامعة على كتاب «ألف ليلة وليلة»^(٢١).

لقد استرعى وجود هذا المدخل القصصى انتباه سهير القلماوى، وأشارت إليه فى موضعين من كتابها، باعتباره مقدمة لحكاية سيف الملوك وبهبة الجمال. وهى - فى الموضع الأول - تذكر هذه المقدمة عند حديثها عن تأليف كتاب «ألف ليلة وليلة» منوّهة بأن هذه المقدمة «ترسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة فى الليالى»، فضلا عن أنها تؤيد «فكرة وجود النص المكتوب لقصص الليالى منذ إنشائها الأول».

وفى الموضع الثانى، تعود سهير القلماوى إلى الإشارة إلى هذه المقدمة عند حديثها عن نمو قصص الليالى وطرق تكثيرها مبينة أن إحدى وسائل هذا النمو كانت تأليف قصص جديدة على نسق ما فى كتاب

حكاية سيف الملوك نفسها، إذ إنه بشمام اكتناز نسخة مدونة من حكاية سيف الملوك تنغلّق دائرة المدخل. وبهذا تأخذ حكاية المدخل شكل وحدة قصصية مستقلة، أو بالأحرى تكويناً قصصياً متميزاً عن السرد الذى يليه. ولعل هذا ما يفسّر لجوء السرد الليلى، ليستأنف قص حكاية سيف الملوك نفسها، إلى البدء باستهلال جديد من النمط المعهود: «وتقول هذه القصة، إنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، فى مصر، ملك يسمى عاصم بن صفوان» (والد سيف الملوك، بطل الحكاية)^(٢٢).

يبد أن هذا المدخل القصصى، الذى افتتحت به حكاية سيف الملوك سرداً، لا يسترعى انتباه القارئ نتيجة للمظاهر السابق ذكرها وحسب، بل إن مادة موضوعه القصصى تدعو القارئ إلى الترهث إزاءه أيضاً. فحكاية المدخل قصر عن القص، حيث «الحكاية» هى «موضوع الرغبة» ومشار الشعور «بالافتقاد أو النقص» الذى يحرك مجربات القص، ويدفعها إلى أن يتم إشباع الرغبة بعد تمام الحصول على نسخة مدونة من الحكاية. ومن ثم، فإن رحلة البحث عن الحكاية والوقائع التى تجرى أثناءها تعتمد على مشاهد وممارسات مأخوذة من عالم القص وتناقل الحكايات، كما شاء أن يصوره رواة حكايات الليالى ومدونوها. وبهذا التناول للمادة، يكون المدخل هو الأثر الوحيد فى حكايات «الليالى» الذى توفّر على هذه المادة واتخذ منها لبنات بنائه القصصى.

أما القارئ الدارس، فإن مظهرها جديدا لهذا المدخل سيسترعى انتباهه إلى فريدة هذا المدخل. ذلك أن حكاية المدخل، وهى تتابع سرد وقائعها، تدفع إلى مقدمة الصورة القصصية المرسومة تمثيلا قصصيا لوعى كتاب «الليالى» بنفسه بوصفه مجموعاً من الحكايات، وتبرز شهادة من قصاصى «الليالى» ومدونيتها عن مروياتهم. وبذا يتجاوز المدخل مجرد كونه مقدمة لحكاية سيف الملوك لكى يصبح بيانا عن الحكايات ومكانتها، الأمر

ب - أن هذا المدخل هو الوحيد بين نصوص (الليالي) الذي يرسم صورة وصفية لحلقة القاص. ومن ثم فهو يمدنا بمعلومات عن أوضاع القص من جهة، وعن النشأة المكتوبة لحكايات (الليالي) من جهة أخرى.

وإذا كانت دراسة سهير القلماوى، بتوقيتها المبكر، وبطبيعتها الاستكشافية المستعرضة لكتاب (الليالي)، تجعلنا نتفهم السياق الذى أصدرت فيه هذه الأحكام، فإن إنجازها نفسه يحفزنا إلى مواصلة العمل واكتشاف الأنفاق التى يمكن أن نمتد إليها. ولكن البداية هى مناقشة هذه الأحكام نفسها للتحقق من مدى حجيتها فى الكشف عن طبيعة هذا المدخل ودوره القصصى.

لنبداً بالإجابة عن السؤال الأول: هل هذا المدخل مجرد مقدمة أضافها القاص إلى حكاية سيف الملوك ليعظم من شأنها؟

أما بخصوص تعظيم المدخل لحكاية سيف الملوك فهذا حادث بالفعل، ونبرة التفخيم للحكاية تظل ترون فى مسامعنا طوال سرد المدخل. ولكن، هل أمر المدخل قاصر على مجرد التفخيم والتعظيم لحكاية سيف الملوك؟ لو كان الأمر أمر تفخيم وتعظيم فقط، لكان حسب القاص اللجوء إلى الصفات المطلقة والمبارات الجاهزة، على النحو الذى تكرر فى حكايات (الليالي) الأخرى. فهناك من المبارات ما وصفت الحكاية بأنها «حكاية عجيبة تخير الفكر»، أو تصف ما حدث فيها بأنه «أعجب وأغرب وأطرب». وهناك منها ما بدأ به راوى قصته منوها: «إن لى حديثاً عجيبة»، وأشهرها ما افتتح به الصعلوك الثانى «حكاية الحسمال مع البنات»: «أنا ما ولدت أعوراً، وإنما لى حكاية عجيبة، لو كُتبت بالإبر على أمانى البصر، لكانت عبرة لمن اعتبر». كما كان لدى القاص ما هو متواتر فى حكايات (الليالي) من تفخيم شأن الحكاية بأن يأمر الملك بتدوينها وإيداعها

الليالي نفسه من قصص. واعتبرت سهير القلماوى قصة سيف الملوك مثلاً على هذا الطراز من القصص المقلد، وهذا النوع لا يكاد يكون قصة فى واقع الأمر. هو قصاصات من قصص أخرى جمعت إلى جانب بعضها البعض ثم أطلق عليها اسم جديد. ورقت سهير القلماوى على رأيها هذا فى قصة سيف الملوك رأيها فى المقدمة. فقد أحس قاص قصة سيف الملوك:

«قلة جهده أو سذاجته فى تأليفها ففحّم أمرها فى المقدمة، وأمدنا بمعلومات مهمة عن تدوين القصص، وعن صبغته المصرية الغالبة عليه، مما لم يكن ليعنى بأمره لولا أن أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد».

ولنترك - إلى حين - الوقوف عند ما ارتأته سهير القلماوى فى تكوين قصة سيف الملوك، وهو ما يمكن أن نتفهمه إذا وضعنا فى اعتبارنا حدود الموقف النقدي الذى تبنته سهير القلماوى، وعدد من جيلها الرائد، ذلك الموقف الذى كان يصدر عن اتجاه إلى «وضعية التراث»، والذى أدى إلى نتائج واستبصارات مؤسسة كان من الممكن الانطلاق منها وتنميتها، ولكن تداخل معها والتبس بها مجموعة من المسلمات والمعايير المعوقة. ولعل أبرز ما يهمنى منها الآن بالنسبة إلى العمل القصصى هو معيار الوحدة الموضوعية، الذى طبق آخذاً معنى الوحدة المنطقية القائمة على العلية الصورية.

أما إذا وقفنا عند ما ارتأته بخصوص المدخل القصصى الذى تفتتح به حكاية سيف الملوك، سنجد أن رأيها يمكن جمعه فى حكمين:

أ - أن هذا المدخل هو مقدمة أضافها القاص إلى حكاية سيف الملوك لمجرد التعظيم من شأنها.

خزائن المملكة، وهو ما أمر به ملك حكاية هذا المدخل نفسه.

إذن، لا يكفي تحليل السبب في وجود هذا المدخل على النحو الذى هو عليه، ولا تفسير الحكم بأنه ليس إلا مقدمة مضافة، بالقول بأن القصد منه مجرد تفخيم القصة المروية وتعتيم شأنها، وعلينا أن نبحث عن سبب آخر أكثر فعالية وأكثر تماسكا من الناحية المنهجية. ولن يتأتى هذا إلا إذا انتقلنا منهجيا بمقاربة للنص تعاناه من الداخل، وتتحرى شبكة علائقه القصصية، وتستبين كيفية اشتغاله فى السياق القصصى الذى هو جزء منه.

ولقد رأينا قاص (الليالى)، يترك الصيغ والعبارات الجاهزة فى تفخيم الحكايات ويلجأ إلى إنشاء مدخل ذى حكاية قصصية، كما أن هذا المدخل يفضى إلى قصة سيف الملوك. والمدخل وقصته بندرجان داخل مجموع قصصى أشمل هو كتاب حكايات (ألف ليلة وليلة). بل إن هذا المدخل يكاد يتوسط عددها مجموع الليالى؛ حيث تقع روايته فى الغالب ٧٥١ - ٧٥٣ من بين الليالى الألف وواحدة. وكل هذا يؤدى إلى أن المقاربة اللازمة لهذا المدخل عليها أن تنطلق من كونه إنشاء قصصيا، لتعائن كيفية اشتغاله داخل شبكة علائقه القصصية فى إطار حكايات (الليالى).

والخطوة الأولى للاقترب من هذا المدخل هى تعرف قصته واستعراض مجرياتها. واعتذر مقدما عن الإطالة فى العرض؛ فالإطالة هنا لها ضرورتها. فليس المطلوب - فى سياق هذه المقاربة - أن نتعرف المعالم المورفولوجية للحكاية فقط، وإنما تفاصيل الصورة والتمثيلات التى رسمتها الحكاية، بل عباراتها، مطلب أيضا.

نفتح الحكاية بالاستهلال المعهود، الذى يردنا إلى الإطار الشامل لحكايات الليالى، عندما تستأنف شهرزاد

قصتها - بعد أن انتهت الحكاية السابقة - بحيث تندرج الحكاية التى ستشرع فى قصتها ضمن تيار قصتها المستمر وتنضم إلى مجراه. وفى الوقت نفسه، ينقلنا الاستهلال إلى عالم الحكاية ويعرفنا بأولى شخصياتها:

«وما يحكى - أيها الملك السعيد - أنه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، ملك من ملوك المعجم، اسمه محمد ابن سبائك، وكان يحكم على بلاد خراسان».

وهذا الملك له سماته العامة، المشتركة مع غير قليل من الملوك، حيث كان يغزو بلاد الكفار فى كل عام، وكان عادلا شجاعا كريما.

أما صفته المخصوصة فهى أنه:

«كان يحب المناديات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكىها له ينعم عليه».

ومع تقدم السرد، نجد أن هذه الصفة المخصوصة للملك تصبح هى منبع خصوصية الحكاية ومصدر فيض الحركة القصصية فيها. ذلك أن حب الملك للحكايات، وعطائه السخية فى مقابلها، شاعت أخبارهما فى جميع البلدان، ومن ثم صار مقصدا لكل من لديه حكاية؛ الحال الذى كان يهدد خزانة المملكة بالإفناء، وهذا ما حدا بالوزير لإظهار مخالفته للملك معترضا على تبديده المال فى مقابل محض حكايات. غير أن الملك أراد أن يثبت للوزير أن الحكايات جديرة بما يسذل فى مقابل الحصول عليها؛ إذ إنه يستدعى تاجرا ثقة مجبا للحكايات مثله يدعى حسن، ويكلفه بأن يعمل بجهد لكى يأتيه بحكاية مليحة وحديث غريب لم يكن قد سمع مثله من قبل، ويمنيه بالوزارة والعطايا العظيمة إن أعجبه الحديث، كما يهدده بمصادرة أملاكه وطرده من البلاد إن لم يأته

وأصغى لیسمع حديثه. فلما جاء وقت غروب الشمس، فرغ الشيخ من الحديث، وسمع الناس ما تحدث به وانفضوا من حوله.

عندئذ يقترب المملوك الخاص من الشيخ ويتودد إليه، ثم يسأله: «هل عندك قصة سمر سيف المملوك وبديعة الجمال؟» فيجيب الشيخ مندهشاً: من الذى أخبرك بذلك؟ فيطمئنه المملوك أنه لم يعرف القصة بعد، وإنما جاء من بلاده بحثاً عنها، وأنه ستمد أن يذل فى مقابل الحصول عليها ما يرضى القصاص. ويتمنع القصاص: «ولكن هذا سمر لا يتحدث به أحد على قارعة الطريق، ولا أعطى هذه القصة لكل واحد».

ويلحف المملوك فى رجائه إلى أن يوافق القصاص مشروطاً: «إن كنت تريد هذه القصة فأعطينى مائة دينار وأنا أعطيك إياها، ولكن بخمسة شروط»، فيعده المملوك بالمائة دينار، وعشرة جعالة فوقها، مع الالتزام بالشروط التى يحددها القصاص. ويتفقان على موعد للتسليم:

«فأخذها منه الشيخ، وقام ودخل داره، وأدخل المملوك وأجلسه فى مكان وقدم له دواة وقلما وقرطاساً، وقدم له كتاباً، وقال له: اكتب الذى أنت طالبه من هذا الكتاب من قصة سمر سيف المملوك، فجلس المملوك يكتب هذه القصة إلى أن فرغ من كتابتها. ثم قرأها على الشيخ وصححها. وبعد ذلك قال له الشيخ: اعلم يا ولدى أن أول شرط أنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق، ولا عند النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان، وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم. فقبل المملوك الشروط وقبل يدي الشيخ ودّعه وخرج من عنده».

يطلبه. ويطلب التاجر حسن مهلة مدة سنة، ويوافق الملك.

وتنفذا لما كلفه به الملك، يختار التاجر حسن خمسة من مماليكه «كلهم يكتبون ويقرأون، وهم فضلاء عقال أدياء»، يعطى كل واحد منهم خمسة آلاف دينار ويوجهه إلى إقليم، ويحثهم على «أن يستقصوا على العلماء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغربية والأخبار العجيبة» بحثاً عن «قصة سيف المملوك»، ومن وجدها منهم عليه أن يرغب صاحبها فى ثمنها: «ومهما طلب من الذهب والفضة فأعطوه إياه»، كما يعد التاجر حسن مماليكه أن من يأتيه منهم بالقصة سيعطيه الخلع السنية والنعم الوفية، ولن يكون عنده أعز منه.

ويرجع أربعة من المماليك بعد أن فتشوا فى أقاليم متباعدة، تتوزع بين بلاد المجمع والصين والهند وبلاد المغرب، ولكنهم لم يجدوا شيئاً. أما المملوك الخامس، الذى توجه إلى بلاد الشام ومصر، فقد أقام فى دمشق «أياماً، وهو يسأل عن حاجة سيده، فلم يجبه أحد»، وبعد أن يئس وعزم على الرحيل، يصادف شاهاً يهرول متعجلاً، ولما يسأله عن السبب يجيب الشاب:

«هنا شيخ فاضل، كل يوم، يجلس على كرسي فى مثل هذا الوقت، ويحدث حكايات وأخباراً وأسماراً ملاحاً لم يسمع أحد مثلاً. وأنا أجرى حتى أجد لى موضعاً قريباً منه. وأخاف أنى لا أحصل على موضع من كثرة الخلق».

فما كان من المملوك إلا أن سحب الشاب،

«وأسرع فى السير معه، حتى وصل إلى الموضع الذى يحدث فيه الشيخ بين الناس. فرأى ذلك الشيخ صبيح الوجه وهو جالس على كرسي يحدث الناس. فجلس قريباً منه

ولما حصل المملوك على نسخة مدونة من القصة أسرع عائداً إلى بلاده، وأعطى سيده الكتاب الذى فيه قصة سيف الملوك وبديعة الجمال، فكافأه سيده بسخاء كما وعد، ثم إن التاجر أخذ القصة وكتبها بخطه مفسره، وطلع إلى الملك، وقال له: أيها الملك السعيد، إني جئت بسمر وحكايات مليحة نادرة، لم يسمع مثلها أحد قط.

وفى الحال، أمر الملك باجتماع موسع يحضره «كل أمير عاقل، وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر ولبيب. وجلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة. وبعد أن استمع الحاضرون إلى القراءة، واستحسنوا القصة وتعجبوا منها، نشروا الذهب والفضة والجواهر على التاجر حسن. أما الملك فقد خلع عليه وأقطعته مدينة، وجعله من أكابر وزرائه، وأجلسه على يمينه، ثم أمر الكتاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها فى خزائنه الخاصة، وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن ليقرأها عليه.

فى ضوء هذا الاستعراض لحكاية المدخل، يكون قد تأكد لدينا أن المدخل قد تجاوز كونه استهلالاً تفخيماً لحكاية سيف الملوك، ويكون قد وضع - أيضاً - أنه قد اتخذ شكل إنشاء قصصى متمايز يتجاوز كونه محض مقدمة لحكاية سيف الملوك. وللنظر الآن فى القول بأن هذا المدخل تزهد، حيث إن القاص «لم يكن ليعنى بأمره لولا أنه أراد أن يمتدح قصته مدحاً ما فوقه من مزيد». وهذا النظر يتطلب منا التقدم خطوة أخرى لفحص علاقات هذا المدخل بالسياق القصصى الذى يتوسطه، وهو ما يمكن أن يكشف لنا حدود عمله فى هذا السياق، ووظائفه التى يؤديها، بل هويته النوعية التى اكتسبها نتيجة أدائه لدوره.

لقد لاحظنا عند بداية عرض حكاية المدخل أن الاستهلال يردنا إلى القصة - الإطار الشاملة لحكايات (الليالى). وقد يكون هذا الارتداد إلى الإطار الشهريزادى

ضرورة إجرائية؛ بما أن إحدى حكايات شهرزاد قد انتهت، وطالما أنه لم يكن قد مر من الليالى إلا ٧٥١ ليلة، كان على شهرزاد أن «تلتزم» حكاية جديدة فى «عقد» حكاياتها. ولكن، بحكم آليات هذا «اللتزم» نفسه، فإن مواصلة شهرزاد حكيها يودى إلى اندراج حكايتها الجديدة فى سلك منظومة الحكايات الليلية، عليها أن تتسق مع بقية الحكايات وتتناسق لى تصبح واحدة من «حبّات» هذا «العقد» اللبلى. ومن ثم تدخل هذه «الحبة» الملتصومة فى علاقة جدلية - تشكيلا ووظيفة - مع حبّات المجاورة، ومع مجموع العقد.

وبالفعل، فإننا إذا عاودنا النظر فى حكاية المدخل، منتبهين إلى «الدلالات»^(٣) التى تكوّن هيكل الحكاية، لوجدنا تراسلاً يتم الإلماح إليه بانتظام ما بين المدخل وحكاية الإطار الشهريزادى. فالملك محمد بن سبائك الذى كان يحكم بلاد خراسان يتجاوب مع الملك شهریار أحد ملوك بنى ساسان. ويتشابه الملكان فى سمتهما العامة؛ حيث كانا عادلين شجاعين كريمين. كما يتشابهان فى أنهما ما أن يحدث لهما «النقص» حتى ينقلبان إلى التعسف فى مطالبهما لسد هذا النقص، ولا يظان من عسفهما إلا حب الحكايات الغريبة والاستماع إليها. ومن ثم يصبح الحصول على الحكايات الغريبة، وروايتها لهما، هما وسيلتا النجاة من هذا العسف ونيل رضاهما. ويقوم التاجر حسن مقام شهرزاد فى الاجتهاد للحصول على الحكاية المليحة والحديث الغريب الذى لم يسمع الملك بمثله من قبل، وإلا تعرض لمصادرة أسلاكه وطرده من البلاد. فهو مهدد بالموت المعنوى إن لم يقص، كما كانت شهرزاد مهددة بالقتل الجسدى ما لم تقص. وهو ينال رضا الملك ومكافأته عندما أتاه بالحكاية الغريبة وقرأها له، بشارة بما سيحدث لشهرزاد عندما تتم حكاياتها وتحوز رضا شهریار.

وموضوعة «الخلاص بالقص» لا تربط حكاية المدخل بالقصة - الإطار الشهريزادى وحدها، بل هى

تربطها أيضاً بالحکایات اللیلية الأخرى. فموضوعة الخلاص بالقصّ تسرى في معظم حکایات (اللیالی)، وقد أبرز البحث المعاصر في (اللیالی) هذه الموضوعة وتممقها بما يغنى عن تكرار الحديث عنها^(٤). وما أود أن أضيفه هنا، هو التنويه إلى أن حکایة المدخل، مع أنها تتشارك مع حکایات (اللیالی) الأخرى في موضوعة الخلاص بالقص، فإنها توظفها توظيفاً متمایزاً يعطيها خصوصيتها وفرادتها. ولكن، لنؤجل الآن بيان هذا التوظيف المخصوص لموضوعة الخلاص بالقص، لنواصل تبين طبيعة العلاقات التي تتناسق بها مع حکایات (اللیالی). ولتكمّل الفحص بالنظر إلى علاقتها بالحکایات المجاورتين، السابقة عليها والموالية لها.

الحکایة السابقة مباشرة لحکایة المدخل هي: «حکایة بدر باسم بن الملك شهرمان والجوهرة بنت الملك السمندل». والحکایة التالية مباشرة، بل التي تلتحم بها لتكون مدخلا لها، هي «حکایة سيف الملوك وبدعة الجمال». والحکایتان تقتریان من نوع «الرومانس»^(٥)، أو على الأقل تمثلان لحظة تحوّل من نوع الحکایة المغربة إلى نوع الرومانس، أو، لكي لا نختلف الآن، هما من القصص الغرائبي الخيالي الذي يقوم فيه الحب بمغامراته، ويشتبك في صراعات، أثناء رحلة طويلة إلى أن يصل إلى محبوبته. وتشابه الحکایتان في غير قليل من مقوماتهما القصصية، كما تختلفان في بعضها أيضاً. ولكن ما يهم سياقنا من أمر هاتين الحکایتين أنهما حکایتا نثر وبحث، وأن محور كليهما هو بحث البطل عن محبوبة ولكن هذه المحبوبة مجهولة الشكل والموطن، وإن عرف اسمها. لقد أحب بدر باسم الجوهرة مجرد السماع عنها، كما أحب سيف الملوك بدعة الجمال مجرد رؤية رسم منقوش لها. وقد دارت معظم وقائع بحث البطلين في حيز جنى معجّ بالقدرات والتشكلات السحرية؛ أحدهما يسفل في ممالك تحت سطح البحر، والثانيهما يعلو مع جنّ الخلاء الطيارة.

وحکایة المدخل، التي تقع بين الحکایتين، هي مثلهما حکایة نثر وبحث. بحث عن حکایة مليحة، مجهولة - أيضاً - شكلاً وموطناً. ويدفع للبحث عنها ملك يمشق الحکایات، يحفز للتحري عنها والرحلة في سبيلها مهما كانت الصعوبات. ومن ثم، اتسق موقع المدخل بين الحکایتين المحيطتين. غير أن حکایة المدخل، وهي تفيد من هذا الاتساق على مستوى المائلة، كانت تعمل، أيضاً، على الإفادة من اختلافها عن الحکایتين على مستوى المقابلة. فقد كانت الحکایتان المجاورتان تهتمان في حيزين مغربين ذوي هول وخوارق؛ بينما التزمت حکایة المدخل بالعالم الأرضي المعيش، حيث يبنى فعل التحري والبحث على مألوف الطاقة البشرية والتحلي بالمشاورة والاستقصاء. ويحرص حکایة المدخل على إبراز تفاصيل ودقائق من ممارسات الحياة اليومية، كأنها تعتمد إلى إبراز النقيض المقابل للخيال وغير الطبيعي، وهذا التباين الذي تبديه حکایة المدخل لا يرسم لونا مناقضا ذا أثر جمالي فقط، ولا ينشئ تكويناً مقابلاً ذا أثر معنوي وحسب، وإنما يحدث - أيضاً - فرجة لتنفس القارئ والسماع من وطأ الحيزين المهولين المحيطين وإعادة الانتباه إلى أمور الواقع المعيش.

ومع وجود هذه العلاقات المتراصة التي أقامتها حکایة المدخل بينها وبين الحکایتين المجاورتين لها لكي تفر في موقعها الوسطي بينهما، فإن علاقتها بالحکایة الموالية تظل لها الهيمنة. فحکایة المدخل ليست حکایة منفصلة تمام الانفصال، وإنما هي - بنائياً - وحدة قصصية من بناء أكبر يضمها إلى حکایة سيف الملوك. فلننظر - إذن - كيف تضامت حکایة المدخل مع «حکایة سيف الملوك».

لقد أشرت منذ قليل إلى أن «حکایة سيف الملوك» من القصص الغرائبي الخيالي، الذي يقوم فيه الحب بمغامرات، ويشتبك في صراعات خارقة، إلى أن يصل إلى محبوبته. غير أن عشق سيف الملوك من نوع خاص؛

ذلك أن الذى يتسبب فى هذا العشق هو رؤيته صورة منقوشة لبنت فائقة الحسن، وبعد أن تأسره الصورة المرسومة يتبين رفيقه أن اسم البنت مرقوم على هامش الرسم. ولا يعرف عنها إلا أنها بديعة الجمال بنت الملك شماغ بن شاروخ، وهو ملك من ملوك الجان المؤمنين الذين يسكنون بستان إرم بن عاد الأكبر. ولكن هذا لا يثنى سيف الملوك عن عزمه فيغادر مملكته وينطلق متحرباً عن موقع هذا المكان المجهول وباحثاً عن حبيبته المجهولة أيضاً. ولذا سيمتزوج فى مغامرات سيف الملوك الوقائع العاطفية بالحوادث المغربة، والحيز العائلى المؤلف بالحيز الجنى الخارق للمألوف. ولكى تسرّع الحكاية لبطلها القدرة على القيام بمغامراته فى هذا المجال الخارق، ولإتمام فاعلية إيهامها الفنى، مهدت لذلك بوحدة قصصية تهديدية تعقد فيها صلة بين البطل - منذ نشأته الأولى - والخارق. وفى هذا التمهيد نلقى ملكاً من ملوك مصر، فى قديم الزمان، وقد طعن فى السن دون إنجذاب. ومن ثم، يرحل وزيره فى رحلة بحث عن العلاج. ويجد العلاج عند نبي الله سليمان الذى يعطى الوزير - بعد أن أسلم - وصفة سحرية للعلاج فضلاً عن هدية للمولود القادم. والمولود القادم هو سيف الملوك، أما الهدية التى ستسلم إليه عندما يبلغ مبلغ الرجال فهى قبّاء^(٦). وهذا القباء هو الذى سيجد سيف الملوك منقوشاً على بطائنه صورة بديعة الجمال.

واضح أن التمهيد القصصى الطويل، وهو يحكى عن الإنجاب السحري للبطل، يربط بينه وبين الخارق والجنى، مستنداً على مرجعتهما الأزل فى المعتقد الشعبى. غير أن التمهيد وهو يحكى قصة هذا الإنجاب يقيم أحداثه على رحلة ثغر وبحث، وإن قام بها الوزير نيابة عن الملك، لتحقيق وجود الوليد المرغوب. ورحلة التمهيد هذه لا تؤسس لنشأة البطل وروابطه بالخارق فقط، ولكنها - أيضاً - ستظل حاضرة بعلامة من علاماتها، ممثلة بالصورة المنقوشة على القباء، تدفع حركة

البطل فى قصته الكبرى ورحلته بحثاً عن صاحبة الصورة. وبذا توطئ رحلة البحث والتحرى فى التمهيد لرحلة البحث والتحرى فى مغامرة البطل الرئيسة. ولما نقرأ حكاية المدخل سابقة على حكاية التمهيد، ثم نقرأ حكاية سيف الملوك بعد التمهيد، يستمر خط البحث والتحرى متصلاً على مجرى القصة. وبذا تتضمن الرحلات الثلاث باعتبارها مراحل ثلاثاً أو وحدات ثلاثاً، فى عمل قصصى واحد. وعلى هذا استقرت حكاية المدخل فى موقعها بوصفها مدخلاً لحكاية سيف الملوك يقصّ رحلة البحث عن حكاية سيف الملوك.

ولكن، إذا كانت هذه الحكاية - المدخل قد نجحت فى توشيح علاقتها بحكاية سيف الملوك على هذا النحو، يبقى التساؤل: لم صارت مدخلاً لحكاية سيف الملوك تخديداً؟ ألم يكن من الوارد أن يوطئ هذا المدخل لغيرها من حكايات البحث والتحرى الأخرى؟

وهذا تساؤل فى محله، خاصة مع ما عهدته من مرونة فى القصص الشعبى والأشكال الخارجة منه؛ حيث تملك الوحدات البنائية استقلالاً نسبياً وحرية فى الحركة والانتقال من منتج إلى آخر، بالطبع مع شروط المواءمة التى لا بد منها^(٧). ولكن لهذا حديثاً آخر، أما الآن فعلياً أن ننظر فى إمكان تبديل موقع حكاية المدخل من حكاية سيف الملوك إلى مدخل لحكاية أخرى. ولنأخذ حكاية بدر باسم مثلاً؛ حيث أشرنا إليها من قبل مما يفنينا عن عرض غيرها.

فى حكاية بدر باسم ينصبّ القصة مباشرة على قضيتها ويظل متمحوراً حولها، رغم طول المغامرات وتعدد الوقائع. وبعد المشهد الافتتاحى الذى نرى فيه الملك شهرمان يشتري جارية مجهولة صامتة، سرعان ما يكشف لنا السرد السرّ فى صمت الجارية؛ إنها من بنات البحر. ونلاحظ أن مفردات لغة السرد تتجنب الإشارة للجارية بكلمة جنيّة، لا لها ولا لأهلها. وعندما يعرف

حكاية بدر باسم مع معاودة الحديث عن حكاية سيف الملوك من نهايتها. والمقطع القصصى الأخير الذى تنتهى به حكاية سيف الملوك يدور حول إتمام زواج سيف الملوك من بديعة الجمال واستقرارهما فى سرنديب، وسرنديب ليست أصلاً موطناً لواحد منهما، وإنما ينزلان بها ضيفين على ملكها. فسيف الملوك أصلاً من مصر ومنها انطلق إلى رحلته الكبرى، وبديعة الجمال أصلاً من بستان إرم بن عاد الأكبر وبه أهلها لا يزالون. وحتى عندما نظم سيف الملوك زيارات لأهله، كانت لأيام، يعود بعدها لسرنديب. وهنا نصمت الخاتمة عن الوضع الرسمى لسيف الملوك؛ فقد كانت الحكاية قد نصبت ملكاً على مصر عندما بلغ مبلغ الرجال وتنازل له والده عن العرش. بل إن القباء الذى جرّ إلى مفاسرات سيف الملوك لم يتحصل عليه إلا بمناسبة تنصيبه ملكاً على مصر. فاستقرار سيف الملوك فى سرنديب - إذن - استقرار قلبي قصصياً؛ حيث إن البطل لم يرجع إلى مقر ملكه، ولا عاد إلى الوطن الذى انطلقت منه حركته؛ ولا حتى بقى فى بستان إرم بن عاد موطن عروسه ومقر ملك أبيها. وإنما أبقت الحكاية ضيفاً فى سرنديب فى موضع وسط، غير قارّ، جغرافياً واجتماعياً وقصصياً.

وهذه النهاية التى تختتم بها حكاية سيف الملوك تكشف عن تكوين قصصى مفتوح، يختلف عن التكوين الدائرى الذى رأيناه فى حكاية بدر باسم الذى يحمل الحكاية تنفلق على نفسها ولا تقبل وحدات قصصية أخرى؛ اللهم إلا بفكها وإعادة تركيب مكوناتها من جديد، وتعديل هذه المكونات وتكييفها لتتلاءم فى تكوين قصصى جديد؛ وبالتالى تصبح حكاية مغايرة.

إذن، فحكاية سيف الملوك، بينائها القصصى المفتوح، تقبل إمكان الإلحاق والإضافة لوحدات قصصية أخرى. ومن ثم، فإن زرع حكاية المدخل فى جسم حكاية سيف الملوك أمر يتسق مع إمكانات هذا الجسم، ويجعله لا يرفض هذا العضو من جهة، كما يتيح لهذا

بها يعرفها على أنها جلنار البحرية بنت ملك من ملوك البحر وأخوها يسمى صالحاً. وعندما يسألها الملك: كيف يمشون فى البحر ولا يبتلون؟ تجيب: إننا نمشى فى البحر كما تمشون أنتم فى البر ببركة الأسماء المكتوبة على خاتم سليمان بن داود عليهما السلام. إن السرد، منذ البداية، يسعى إلى أن يحدّد شكوك القارئ واستهواله إمكان التلاقى، بله التزاوج، بين عالمين متناقضين: عالم البر وعالم البحر. وإمكان التلاقى والتزاوج بين ما يبدو متناقضاً هو قضية الحكاية. وسواء أخذنا دلالة هذا التلاقى والتزاوج على أنها إشارة إلى العلاقة الواجبة للتكامل بين الإنسان والطبيعة، أو على أنها تنويه بأهمية الانفتاح بين الجماعات البشرية المتنوعة أو الفئات الاجتماعية المتباينة، فإن السعى لتحقيق هذا التلاقى، وتعزيز العمل على هذا التزاوج، يظلان هما المحرك لحركة حكاية بدر باسم ومصدر طاقة القصّ فيها، فما مفاسرات بدر باسم ومخاطراته المتوالية إلا إصرار على إعلاء قيمة هذا التلاقى رغم الاعتراضات والمعوقات. وعندما يتم زواج بدر باسم بجوهرة البحرية، رغم أنها كانت تتبع أباهما فى رفضه لمثل هذا الزواج، فإنما ليتأكد إمكان التزاوج بين الأبعد وإن بدوا متعارضين. وهكذا تختتم الحكاية بزواج بدر باسم من جوهرة البحرية، كما افتتحت بزواج أبيه الملك شهرمان من جلنار الصامتة. وبذا تتم دورة القصّ، وتنغلق دائرة الحكاية. والتكوين القصصى، لمثل هذه الحكاية، مغلق على نفسه ويتمحور حول قضيتيه على هذا النحو، فى غنى عن وحدة قصصية تتقدمه. ولا موضع - إذن - يمكن أن تقرّ به حكاية المدخل.

لم قرأت - إذن - حكاية المدخل مع حكاية سيف الملوك؟

للإجابة عن هذا السؤال أعود للوقوف عند تركيب حكاية سيف الملوك. ويتداعى الحديث الأخير عن نهاية

العضو أن يزداد فعالية هذا الجسم ويكسبه نشاطاً وحيوية، من جهة أخرى.

هنا، يثار الاعتراض، ولكن حكاية المدخل تأتي من حيث هي وحدة قصصية - في بداية حكاية سيف الملوك، وقبل الوحدة القصصية التي قامت بدور التمهيد للوحدة القصصية الكبرى. وهي بذلك لم تمثل إضافة للأحداث الداخلية في الحكاية، ولم تحاول - مثلاً - أن تخل وضع البطل غير القار في النهاية. ولا مشاحة في أن حكاية المدخل لم تفعل هذا ولا ذاك. غير أنها أفادت من مبدأ قابلية حكاية سيف الملوك للإضافة، وانفتاحها القصصي، كي تتضام معها وتشغل على مستويات أخرى من التلازم. ولقد سبق أن رأينا جانباً من هذا الاشتغال وتراسلها مع الوحدات القصصية الأخرى في «حكاية سيف الملوك»، إن على مستوى الموضوع أو على مستوى التشكيل القصصي، ونستكمل الآن الجوانب الأخرى من هذا الاشتغال.

من الإشارات السابق إيرادها للوحدات القصصية - حكاية سيف الملوك - تبين أنها تشتمل على وحدتين، فضلاً عن وحدة حكاية المدخل. وأولى هاتين الوحدتين عبارة عن تمهيد يدور حول إنجاب البطل ونشأته، بينما تدور ثانيتهما حول خروج البطل إلى مغامراته الكبرى. والتحام حكاية المدخل مع هاتين الوحدتين، باعتبارها وحدة أولى من حكاية سيف الملوك، هو اندماج يجري على سنن الحكايات، حيث يخلب على معظم الحكايات هيمنة النسق الثلاثي. ومن المعلومات المكررة الآن، أن النسق الثلاثي هو أحد المياسم المركزة في معظم ثقافات البشر المعروفة (٨).

والناظر في تسابع الوحدات الثلاث المكونة لـ «حكاية سيف الملوك» يشهد تصاعداً متوالياً في امتداد طول كل منها وفي تدافع حركته. فالوحدة الأولى - حكاية المدخل - قصيرة نسبياً وترتكز على حدث

واحد. ثم الوحدة الثانية - التمهيد - أطول من الأولى وأحداثها أكثر تعدداً وتشعباً. ثم الوحدة الثالثة - خروج البطل ورحلته - وهي التي تحوز المساحة الأكبر في القصة والأحداث الأكثر تعدداً وتشابكاً. وهذا التوزيع المتصاعد يحقق لـ «حكاية سيف الملوك» ترابطاً بنائياً وتناسقاً موسيقياً؛ الأمر الذي يعني أن حكاية المدخل - بوصفها الوحدة الأولى في هذا التوزيع الثلاثي المتصاعد - تشكل «حركة» تؤسس للحركتين التاليتين، تفرش لهما وتتجاوب معهما.

وكما تشغل حكاية المدخل على الجانب التوقيفي الموسيقى، فإنها تعمل أيضاً على الجانب الصوري (الأنثوني)، لتحقيق تواشجها مع سائر وحدات الحكاية من جهة، وترابط الحكاية في كليتها من جهة أخرى. فلقد مررنا - في الإشارات السابقة لبعض العناصر القصصية من «حكاية سيف الملوك» - الإشارة إلى الرسم الذي يصور بديهة الجمال وهو عنصر صوري صريح، بل إن هذا العنصر الصوري هو الذي يدفع حركة الأحداث في الوحدة القصصية الثالثة من الحكاية، فهو الذي يثير البطل للخروج، ويحفزه للبحث والتحرر، وذلك عندما «فتح القباء وفرده، فوجد على البطانة - التي من الداخل في جهة ظهر القباء - صورة بنت منقوشة بالذهب، ولكن جمالها عجيب». وهذا العنصر الصوري، بما ارتبط به من بحث عن صاحبة الصورة الغائبة، يتضمن أطواراً خمسة تسير مراحل أحداث الوحدة القصصية:

- أ - صورة تتمثل للوعي.
- ب - الرغبة في هذه الصورة الفكرة.
- ج - السعي للوصول إلى هذه الصورة الفكرة.
- د - تشخيص الصورة (وبذا تصبح صورة - واقعة).
- هـ - التحقق بالتواصل مع واقع الصورة.

وإذا عدنا إلى الوحدة القصصية الثانية من «حكاية سيف الملوك»، للنظر في مدى حضور العنصر الصوري

وقد يفسر دور العنصر الصوري في حكاية المدخل السبب في الاستباق اللفظي الذي يرد على لسان التاجر حسن، عندما يحدد لرجاله اسم قصة سيف الملوك، مع أنه لم يقع تعيين أى اسم لحكاية محددة حتى ذلك الحين. فقد يكون إيراد اسم القصة في الموضع، ليس استباقاً ولا اضطراباً بسبب النساخ أو غيرهم، وإنما هو تحديد يمثل نقلة نحو التعمين عندما يتولى التاجر حسن متابعة تصور الملك الافتراضى. وبماثل هذه النقطة نحو التعمين في الوحدة القصصية الثانية تسمية وليد الملك بعد أن كان تصوراً وأمنية، وفي الوحدة القصصية الثالثة اكتشاف اسم صاحبة الصورة المنقوشة.

كما أن دور العنصر الصوري في حكاية المدخل هو الذى قد يقدم أحد أسباب أمر الملك بإعادة تدوين مخطوط الحكاية وكتابتها بالذهب. وبه يكون هذا الأمر ليس بقصد الإغلاء من قيمة الحكاية وحسب، وإنما هو رسم لصورة الحكاية ونقشها بالذهب لتتواصل مع الرسم - الذى سنلقاه في الوحدة القصصية الثالثة - لصورة بنت منقوشة بالذهب، حيث الصورة الأولى هي ملتقى النظر في الوحدة الأولى، كما أن الصورة الثانية هي موئل النظر في الوحدة الثالثة.

لعل المعاناة السابقة تكون وضحت كيف أقامت حكاية المدخل علائقها القصصية، وبنت كيفية اشتغالها - بوصفها وحدة قصصية - على مستويات عدة من التلازم والتجاوب، كى تتكامل مع حكاية سيف الملوك وتتناسق مع حكايات (الليالى) الأخرى. ومع هذا التكامل والتناسق، يبقى لحكاية المدخل تمايزها وفرادتها اللذان يتركان أثرهما على قارئ المدخل للوهلة الأولى من انطباع بأنه إزاء عمل منفصل. ويبدو أنه نتيجة لهذا الانطباع حكمت أستاذتنا سهر القلماوى على المدخل بأنه مجرد مقدمة زائدة لم تكن لترد لولا أن قاص قصة سيف الملوك أراد امتدادها. وقد يفسر هذا الانطباع ما

فيها، سنجد أنها - بالمثل - تتمركز حول البحث عن صاحب صورة غائب، وأن التفاصيل متوازية مع التكييف اللازم من مثل مراعاة التذكير والتأنيث. ولكن الفارق الأساسى بين حضور العنصر الصوري في الوجدتين يتمثل في أن الصورة في الوحدة الثالثة هي صورة بالمعنى الحرفى للكلمة، أما الصورة في الوحدة الثانية فهي صورة مفترضة في الذهن، صورة يفرضها نوازع النفس ومتطلبات الواقع الاجتماعى، فالملك يكبر في السن ويكبر معه حلمه بالابن، وريث العرش ومجدد الذكر. وتحول شدة الرغبة الحلم إلى صورة ملحة لولد في الغيب، ولكن لا غنى عن إيجاده في عالم الشهادة. ومن ثم كانت رحلة الوزير، للحصول على وصفة العلاج، سعياً وراء صورة الولد. وعندما تجسد صورة الولد الغائب في هيئة سيف الملوك لا تأخذ الصورة كامل معالمها إلا عندما ينصب ملكاً.

وإذا رجعنا إلى تفاصيل حكاية المدخل، باعتبارها الوحدة القصصية الأولى من «حكاية سيف الملوك»، لننظر في مدى حضور العنصر الصوري فيها أيضاً، سنجد أنها - بالمثل - تتمركز حول البحث عن صورة لحكاية غائبة، كما سنجد أن الجزئيات التى يتضمنها هذا العنصر القصصى هي نفسها. وتتشابه حكاية المدخل مع حكاية التمهيد في أنهما لا يستعملان المعنى الحرفى المرئى لكلمة صورة، وإنما الصورة فكرة قائمة في الذهن. فالصورة في حكاية المدخل هي تصور لحكاية مليحة لم يسمع أحد مثلاً. وهو تصور من القوة بحيث يفترض الملك وجوده ويفرض على التاجر حسن تحقيقه. ولما يلتقى الملوك الخامس بالقصاص يأخذ هذا الوجود بالإمكان في التحول إلى وجود بالفعل في هيئة مخطوط. وبعد أن يوصل التاجر حسن مخطوط الحكاية إلى الملك، يتم الملك تحقيق الصورة بأن يأمر بكتابتها بالذهب، ويتم تواصله معها بإعادة الاستماع إليها كلما ضاق صدره.

أهنا إليه من قبل من أن حكاية المدخل لا تمتد بشخصيتها ولا بأحداثها إلى «حكاية سيف الملوك» نفسها، وأنه بتمام اكتشاف نسخة مدونة من الحكاية تنغل دائرة حكاية المدخل، ومن ثم تتبدى حكاية المدخل كيانا قصصيا متمائزا عن السرد الذي يليه.

ولكن، لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتميز، خاصة أننا عرفنا أنه تفرد بهذا الشكل بين حكايات (الليالى)؟ الإجابة بأن المدخل جاء على هذا النحو لكي يفهم من شأن قصة سيف الملوك، إجابة فندناها من قبل، فضلاً عن أنها تجاهلت حكاية المدخل من حيث هي تكوين قصصى. كما أن القول بأن المدخل رسم لنا صورة حلقة القاص الوحيدة فى (الليالى)، أو أنه يؤيد فكرة وجود النص المكتوب لقصص (الليالى) منذ إنشائها الأول، لا يقدم لنا إجابة عن هذا السؤال، وإنما يقدم لنا تنويعاً بالقيمة الوثائقية لجانب من مادة حكاية المدخل القصصية.

وهكذا، يبقى السؤال: لم اتخذت حكاية المدخل هذا التكوين القصصى المتميز؟ للإجابة عن هذا السؤال لابد من تغيير موقع النظر إلى حكاية المدخل لننظر إليها من زاوية التصنيف النوعى للأشكال القصصية. ومن هذه الزاوية، فإن ما مر بنا من معاناة لحكاية المدخل يفقدنا إلى استخلاص أن حكاية المدخل لم تتخذ شكلاً من أشكال الحكاية النمطية الممهودة فى كتاب (الليالى)، فحكاية المدخل ليست حكاية مستقلة منفصلة عن سواها من الحكايات، وإنما هى وحدة قصصية، أو حلقة قصصية، ملتصقة مع قصة كبرى. كما أن حكاية المدخل لم تأخذ شكل القصة - الإطار، وهو شكل سائد فى (الليالى)، حيث كان يمكن أن تحصى حكاية «سيف الملوك» فى داخلها. فقد رأينا أن عناصرها القصصية لا تمتد إلى «حكاية سيف الملوك» نفسها، وأن دائرتها القصصية مغلقة، كما أن حكاية المدخل لم تأخذ شكل الحكاية - المقدمة التى تقدم لقصة أساسية

وتوطئ لعالمها أو لطروحاتها، وبذا تنصب على مقولات القصة الأساس وحدها^(٩). فحكاية المدخل، وإن اقترنت فى شكلها من الشكل الأخير، انتحت إلى أن تشغل نفسها بما هو أعم من مقولات القصة التى تلتحم بها. ولقد رأينا أنها تحولت من حكاية عن قصة سيف الملوك إلى حكاية عن رواية القصص.

إن حكاية المدخل بعد أن أقامت روابطها القصصية مع «حكاية سيف الملوك»، وشيدت علائقها مع الحيز القصصى الذى تتواشج معه، يظل لديها فائض قصصى باد. وهذا الفائض القصصى هو الذى يؤدى إلى إدراك القارئ أنه إزاء عمل مغاير لما عهده فى حكايات (الليالى) الأخرى. وهو ما قد يفوده - عند القراءة المتعجلة - إلى صرف الانتباه إلى مظاهر المادة الوصفية التى قدمتها حكاية المدخل. ولكن قراءته المدققة تفضى إلى إدراكه أن المادة الوصفية هى وسيلة فنية وتمثيل قصصى، وأنها مصاغة لكي تؤدى - بالتأزر مع العناصر الأخرى - دورها فى إبراز مرمى المدخل، فحكاية المدخل، وهى تنسج عناصرها وتحبك تمثيلاتها، كانت تعمل على إبراز الصور التى تمثل مكانة القصص وأحوال القصص، وبذا تقدمت إلى أمامية اللوحة المرسومة، بل صار فى بؤرة هذه الأمامية، «مسألة الحكاية». ومن ثم، أصبحت هذه المسألة هى المركز الذى يهيمن على سائر العناصر، وصار الإعلام عنها هو الوظيفة الموحدة لعملية السرد القصصى. وبذا صار مرمى التمثيل القصصى هو الإبانة عن موقف قصاصى الليالى ومدونيتها من مرويائهم^(١٠).

ترتبط على هذا، كان من الضرورى عضويها أن يتواءم شكل حكاية المدخل مع هذا الدور الإبلاغى الأساس بالنسبة إليها. ولذا لم تبين حكاية المدخل أى شكل من الأشكال القصصية التى سبق الإشارة إليها، وإنما انجذبت إلى أن تؤسس لنفسها شكلاً يتواءم مع غرضها، ومع طبيعة الرسالة التى تطرحها. ومن ثم، تولد

هذا الشكل الذى تميزت به حكايات المدخل الليلية،
والذى أوتر أن أسميه «الحكاية - البيان».

وهذا الشكل «الحكاية - البيان» ليس شكلاً جديداً
كل الجدة، إذا أخذنا الجدة بمعنى الخلق من عدم؛ فهو
شكل قريب من شكل «الحكاية - المقدمة» كما أننا
منذ قليل، كما أنه يستند إلى تقاليد أدبية عريقة فى
الكتابات العربية، تقاليد من مثل أساليب تحرير «خطبة
الكتاب» وما يظهر فيها من عناصر الحكى عن قصة
تأليف الكتاب والفرض منه، ونظائر هذه الخطبة والتنوع
عليها. ولكن أوضح مظاهر هذه التقاليد وأقدمها ما نجده
فى مقدمة «كليلة ودمنة»^(١١). وهذا ما سنقف عنده بعد
قليل. ولكننا نكمل هنا بالإشارة إلى أن هذه التقاليد
استمرت حتى وصلت إلى العصر الحديث؛ حيث
استثمرها الفن الروائى، خاصة من حيث هى وسيلة فنية
نلاحظها منذ بواكيره. وأشهر الأمثلة على ذلك استخدام
سرفاتس قصة عشوره على المخطوط العربى وسيلة
لاستكمال الجزء الثانى من (دون كيشوته)^(١٢).

وعودة إلى علاقة مقدمة «كليلة ودمنة» مع حكاية
المدخل الليلية؛ من البادى أن القاص المدون لحكاية
المدخل قد اطلع على المقدمة واستوعب طريقتها جيداً،
وأفاد منها فى تشكيل مدخله حتى أنه يكاد يمنع منها
مباشرة. فالعملان يتشابهان فى غير قليل من العناصر
المكونة والوسائل الفنية التى استخدمهما. وسوف أوجز
فيما يلى العناصر الدوال فى هيكل مقدمة «كليلة
ودمنة» ليضعها القارئ فى مقارنة مع عناصر العرض
الذى قدمته فى البداية لحكاية المدخل الليلية:

١ - ملك جبّار طاغية - فى بلاد الهند - يتعظ
بمواظع حكيم، فيحسن سلوكه ويستوزر
الحكيم الواعظ.

٢ - يرغب الملك فى اقتناء كتاب فى الحكمة.

٣ - الملك يكلف الحكيم بوضع هذا الكتاب.

٤ - الحكيم يطلب مهلة لمدة سنة.

٥ - الحكيم يعتزل إلى أن أتم تأليف كتاب أسماه
كتاب «كليلة ودمنة».

٦ - الملك يأمر بجمع أهل مملكته ليحضرُوا قراءة
الكتاب.

٧ - الحكيم يقرأ الكتاب، والملك يسأله عن معنى
كل باب من أبوابه، فازداد منه الملك تعجباً
وسروراً.

٨ - الملك يسأل الحكيم عن نوع مكافأته،
والحكيم يستبعد المال، وإنما يطلب تدوين
الكتاب وحفظه فى بيت الحكمة.

٩ - ملك بلاد فارس، وهو ملك عادل رشيد، وقع
له خبر الكتاب.

١٠ - يأمر الملك وزيره بالبحث عن رجل أديب
عاقل يتقن اللغتين الفارسية والهندية.

١١ - العثور على المتطبب برزوه الذى تنطبق عليه
الصفات المطلوبة.

١٢ - الملك يكلف برزوه باستخراج الكتاب من
خزان الهند مهما بذل فيه من مال وجهد.

١٣ - ارتحال برزوه، بعد أن اختار له المنجمون
ساعة صالحة، حاملاً من المال عشرين
جرباً، كل جراب فيه عشرة آلاف دينار.

١٤ - برزوه يتخذ له أصدقاء - فى الهند - من
كل طبقة وصناعة، إعداداً لمساعدته
وتسهيل مهمته.

١٥ - برزوه يسرّ بمطلوبه إلى أقرب هؤلاء
الأصدقاء، وكان خازن الملك.

١٦ - الخازن يتيح لبرزوه استنساخ الكتاب وغيره
من الكتب الثمينة.

١٧ - برزوه يعود إلى بلاده بعد أداء مهمته.

شكلها المتفرد بين حكايات (الليالي)، شكل «الحكاية - البيان».

وشكل «الحكاية - البيان»، كما صاغته حكاية المدخل الليلية، يتحدد في أنه: قصة تقوم بدور المدخل لقصة أخرى مطوّلة. وهذا المدخل القصصي ينوّه بالقصة التالية ويرتبط بها قصصيا ويتراسل معها؛ غير أنه يتمايز عنها وتكون له خصوصيته: في مادة موضوعه القصصي، وفي شخوصه ومجال حركتها، وفي مرماه الكلي. كأن هذا الشكل، وهو يفعل ذلك، يهد نقض توقعات القارئ الذي استمرأ قراءة القصص قراءة خطية؛ حيث يتابع السرد خطا متصلا تتوالى عليه الأحداث وشخصياتها. ويستخدم شكل «الحكاية - البيان» نقض توقعات القارئ لإيقافه أمام مسألة أو قضية تثيرها قصة المدخل وتعلن بياناً في شأنها، وتكون هذه المسألة أو القضية لها طابعها العام؛ الذي لا ينصب مباشرة على القصة الموالية، أو عليها وحدها، وإن تعلق بها أو شملها، وهذا يصبح المرمى الكلي للحكاية - البيان هو الإعلام عن قضية، وإعلان بيان عنها.

ولإيضاح كيف يتمظهر هذا البيان قصصيا، سنرجع مرة أخرى إلى مقدمة (كليّة ودمنة) لنرى كيف استخدمت هذا المقوم، حتى يتضح كيف نمت حكاية المدخل الليلية مظاهر البيان فيها قصصيا. فمقدمة (كليّة ودمنة)، وهي تحكي قصة تأليف الكتاب ثم الحصول على ترجمته، تمزج قصة الكتاب مع قصة الذين تعاملوا معه. وخلال السرد تورد على لسان الشخصيات مقاطع تغفل بالآراء حول أهمية رشد السلوك البشري، وضرورة خروج البشر، وأولهم ملوكهم، من ضلالاتهم، واستنانتهم إلى مألوف استلابهم، الداخلي والخارجي. والقارئ لباب برزوه من المقدمة يجد أنه ليس سيرة حياة كتبها الوزير كما نصّت المقدمة؛ وإنما هو استبطان لرحلة عقل قلق، واعتراف يقطر أسى لما رآه من عماء يضطرب فيه البشر نتيجة افتقاد الوعي

١٨ - الملك يأمر أن يجتمع إليه الأمراء والعلماء؛ حيث يقرأ برزوه الكتاب على الحضور.

١٩ - الحضور يمدحون برزوه ويشنون عليه، والملك يأمر له بالمكافآت السخية والمكانة العالية.

٢٠ - برزوه لا يرغب في كل هذه المكافآت، وإنما يطلب أن يقوم الوزير بتحرير مقدمة لترجمة هذا الكتاب تنوّه بما قام به برزوه من جهد.

٢١ - الوزير يحرم المقدمة، ويتم قراءتها في اجتماع موسع رسمي، ثم يودع الكتاب ومقدمته في خزائن المملكة.

لعله قد وضح للقارئ شدة التشابه بين ما ورد في مقدمة (كليّة ودمنة) من عناصر ومكونات في بنائهما القصصي، حتى في بعض الألفاظ والتعبيرات والتفاصيل الصغيرة، كما ورد مثلا في تحديد مقادير المال. بل إننا الآن - بعد معرفتنا بمقدمة (كليّة ودمنة) بوصفها مصدر إسناد - نستطيع أن نفهم سبب ورود بعض الجزئيات في حكاية المدخل الليلية دون مبرر قصصي واضح، كما نستطيع أن نملاً بعض الفجوات التي عبرها سرد حكاية المدخل، أو تركها معتمة لا تشف عن دلالة محددة. فنحن - مثلا - لم نتبين لم اشترط الملك على التاجر حسن الاعتزال عن داره طوال مهلة السنة إلا بعد أن رأينا الحكيم يبدأ بفعل ذلك.

ولا نريد أن نمكث طويلا - في هذا المقام - لتبيان مدى إفادة حكاية المدخل الليلية من مقدمة (كليّة ودمنة) وطبيعة هذه الإفادة. وإنما نكتفي بلفت الانتباه إلى وجود تقاليد أدبية وقصصية أقرتها طرز التقديم المختلفة في التراث العربي، وأن حكاية المدخل الليلية استندت إلى هذه التقاليد في صياغة هيكلها وتأسيس

بالحكايات، وبذا ينضم إلى مملكة هذا الملك الذى يحب الحكايات.

وفى الفقرة القصصية الثانية تظهر الشخصية المعارضة، فى هيئة وزير الملك، وهو يكتسب دوره باعتباره «خصماً» من جراء اعتراضه على تهديد المال فى مقابل مجرد حكايات. ودور «الشخصية المعارضة» هو أن تكسر حالة الاستقرار الأولية لكى تأخذ الأحداث المولية طاقة حركتها، هذا من جهة، ولكى تضع قيمة الحكايات ومكانتها موضع التساؤل، من جهة أخرى.

واعترضات الوزير تدفع الملك لاستدعاء الشاجر حسن وتكليفه بالمهمة، التى ستكون «المطلب» الذى يجرى السعى للحصول عليه فى الأحداث القصصية المولية. و«المهمة» هنا هى أن يأتبه بحكاية مليحة وحديث غريب. ويظهر هنا هذا التكليف بالمهمة على أنه الرد أو «الفعل الماكس» لنقض اعتراض الشخصية المعارضة (الخصم). غير أن هذا الرد يتضمن تحديداً لمعيار الحكاية المقبولة فى تقدير الملك، أو على الأقل فى تقدير قصاصى الليالى ومدونيهيها. فالحكاية المقبولة - فى تقديرهم - تستحق ما ينفق من مال للحصول عليها، وجديرة بالانشغال بها، أما أكثر هذه الحكايات تقديراً فهي الحكاية المغربة غير المكررة.

وهذا التحديد لمعايير الحكاية - فى تقدير صانع الحكاية الليلية - تحديد أولى؛ حيث سهو إلى إتمام بقية معايير مضمنة فيما يلى من فقرات قصصية. أما فى الفقرة القصصية الثالثة، فنقرأ أن الشاجر حسن يختار خمسة من مماليكه وينقل إليهم التكليف بالمهمة. وبما أن هؤلاء المماليك سيقومون بحمل ميداني لجمع الحكاية، والتحرى والبحث عنها فى الجهات والأقاليم، يعنى السرد فى هذه الفقرة بضوابط التقصى فى عملية الجمع الميداني، وتحديد الرؤا الذين يتوسم أن تكون لديهم الرواية الموثوق بها. وتثنى هذه الضوابط باستنادها

الراشد. والبادئ أن المقدمة أحرص على عرض الأفكار والآراء، ولذا تحولت مقاطع كاملة منها إلى قطع أدبية رائعة ومقالات رائعة فى فضائل التعقل ودور الوعي فى التزام السلوك الراشد. وكل هذا الاحتشاد بمعرض الأفكار، مع قلة العناية بالتمثيلات القصصية واعتبارها مجرد مجال لإبداء الآراء، أدى إلى بروز «البياني» (الإعلامي) على حساب «القصصى».

أما «الحكاية - البيان»، كما تجلت فى حكاية المدخل الليلية، فالبادئ أنها أفادت من الخبرة السابقة وسعت إلى إحداث توازن بين القصصى والبياني (الإعلامي). بل يبدو أن وجودها فى سياق قصصى غلاب وسط الحكايات الليلية جعلها تعطى التمثيلات القصصية عناية أكبر، ومكنها من إدماج البياني فى القصصى. وقد يوضح عمل الحكاية - البيان هذا إيراد شواهد من فقراتها القصصية لترى كيف اشتغلت على التمثيلات القصصية، وكيف أدمجت بواسطتها البياني فى القصصى.

فى الفقرة القصصية الأولى من حكاية المدخل الليلية، يحدد السرد معالم «وضع الاستقرار الأولي» بإيراد سمات عامة للملك. كأن السرد يردد أن يقول: إلى هنا وهو ملك مثله مثل كثير من ملوك الحكايات الأخرى. ولما يزد السرد سمات الملك تحديداً بإضافة صفته المخصوصة بأنه كان يحب الحكاية، فإن السرد لا يخبر عن موضوع أثير لدى الملك فقط، ولكنه ينذر أيضاً بأن هذا الهوى هو الممكن الذى سيأتى منه انكسار وضع الاستقرار الأولي، كما ينبى - فى الوقت نفسه - بموضوع الحكاية ومجال انشغالها. وبالفعل، نجد السرد يتوالى، مكمل الفقرة القصصية الأولى، بأوصاف توضح انشغال الملك بسماع الحكايات وسخاؤه فى مكافأة من يأتبه بالغريب منها، كما أن الفقرة تنتهى بظهور شخصية ثانية، الشاجر حسن، وقد كان مشغولاً - بالمثل -

المصطلحات التي تطلق على الحكاية، نستبق بملاحظة أن السرد بعد ذلك لا يورد مصطلح «قصة» إلا إشارة إلى حكاية سيف الملوك؛ مع أنه استخدم إلى جوار مصطلح «قصة» تسميات أخرى: قصة سمر، سمر وحكايات، سيرة. وقد يدل هذا التراوح في استخدام المفردات الدالة على الحكاية على الحال التي تم أثناءها تدوين حكاية المدخل الليلية؛ حيث كان ما زال يختلط فيها المصطلح المتداول في الثقافة العامة الكتابية مع المفردات التي تعود إلى ثقافة المجالس الشفهية. وهذه الملاحظة تتأزر مع ما لاحظناه من قبل من وجود معايير للحكاية تربطها بالمصادر الكتابية وتسندنا إلى مرجعية عامة، في الوقت الذي توجد فيه معالم لمفاهيم شفوية مازالت تعبر عن نفسها.

أما في الفقرة القصصية الرابعة، فيتابع السرد ما جرى للمملوك الخامس الذي توجه إلى إقليم مصر والشام، بعد أن نكون قد عرفنا أن المماليك الأربعة الآخرين قد رجعوا بعد أن فتشوا ولم يجدوا شيئاً. والأحداث التي وقعت للمملوك الخامس تعرفنا بنوعية أخرى من الرواة وطرق رواية الحكايات؛ إذ إن تقصّي المملوك بقوده إلى مجلس عمومي للقصر. وبغيدنا وصف هذا المجلس أنه مجلس يومي، يحضره من شاء، مزدحم دائماً، ينفض قبل غروب الشمس. ومركز هذا المجلس شيخ يجلس على كرسى يحدث بحكايات وأخبار وأسعار ملاح. ويكتفى الوصف بهذه اللامحات لكي يستدعي إلى ذهن القارئ ما يعرفه من صور لمجلس القصر العمومي، الذي كان يعقد في الساحات والمقاهي وأماكن التجمع عموماً، والذي كان يجلس إليه القصاصون والمحدثون ومن إليهم من محترفي الأداء في البيئات الحضرية العربية. وهذا المجلس العمومي مغاير للمجلس الملكي الذي يستمع فيه الملك لأصحاب الحكايات الغريبة، كما أشار السرد في البداية؛ كما يختلف عن المجلس الموسع الذي حضره «كل أمير عاقل»

إلى المعروف من ضوابط رواية الحديث النبوي الشريف. وتبدأ هذه الضوابط بشروط انتقاء هؤلاء المماليك الخمسة أنفسهم. وهذا ضروري؛ حيث إنهم سيكونون حلقة في سلسلة الإسناد بوصفهم نقلة للنص ورواة له. ولذا تم اختيارهم على أساس أنهم «يكتبون ويقرأون، وهم فضلاء عقلاء أدياء، من خواص مماليكه». وهذه الصفات لا تظهر تميزهم فحسب، ولا تضمن حسن معالجتهم لمعلمهم الميداني وتنفيذ المهمة، فقط، وإنما تنبئنا أيضاً بأن الحكاية المقدرة لا توجد إلا في وسط كتابي، وأن مهارة القراءة والكتابة أساسية لمعرفتها، وأن «الدراية العامة» تكون لا بد منه للتعامل معها. ويتأكد هذا في المقطع التالي في الفقرة عندما يوضح التاجر حسن نوع مهمتهم مشدداً عليهم: «أن يستقصروا على العلماء والأدباء والفضلاء، وأصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة». فالمصدر الذي يتوقع أن توجد لديه الحكاية «المقدرة» هو مصدر متعلم، ينتمى إلى ثقافة الخاصة الكتابية. والحكاية المقدرة - إذن - لا تتوقع إلا في وسط متعلم كتابي؛ إنها تنتمي إلى ثقافة المدون لا إلى الثقافة الشفهية.

ويرتبط بهذا التحديد لانتماء الحكاية المقدرة بروز مصطلح كتابي - في هذا المقطع من الفقرة - يشير إلى نوع الحكاية، وذلك عندما يكمل التاجر حسن تكليفه لمماليكه: «وتبحشوا لي عن قصة سيف الملوك وتأثوني بها». وهنا تفاجئنا عبارة التاجر حسن بأمرين: أولهما، أنه حدد اسماً لحكاية بعينها، بعد أن كان السرد يتحدث عن حكاية ما، وإن كانت مشروطة. وثانيهما، أنه استعمل مصطلحاً يدل على نوع بعينه من أنواع الحكى، وهو المصطلح الذي يجرى تداوله في الثقافة الكتابية عموماً، بينما كان السرد يستعمل - حتى هذا المقطع - تعبيرات من مثل: حكايات غريبة، حكاية مليحة، حديث غريب؛ أو تعميمات أوسع مثل: الروايات والأخبار والأسعار وسير المتقدمين. وعموماً، بالنسبة إلى

وصححها. وهذه القراءة لما تدوينه وتصحيحه على «الشيخ» القصاص يردنا إلى «البد» «السماح» التي سادت في أواخر عصر التدوين في الثقافة العربية؛ وذلك بتدوين أمالي الأساتذة أو النسخ عنهم، ثم قراءة المکتوب عليهم وتصحيحه.

والقصاص، أيضاً، كما يصرّوه السرد، ليس قصاصاً خالص الانتماء للثقافة الشفهية، فضلاً عن أنه ليس الراوى الشعبى الدقيق، فهو من قصاصى «الكرسى» وليس من قصاصى «الساحات». وهو، وإن جلس إلى العامة «يحدثهم» ويقرّص عليهم، يحجب عنهم القصص المقدّرة، ويكنّزها في داره، في كتب مدخورة، لا يطلع عليها إلا الخاصة القادرون. والقارئ يعرف من سلاطة هذا القصاص طائفة تعتمد أساساً على المصدر الكتابى، وأن منهم طائفة تخشع بكتب مراجع يعودون إليها للمذاكرة قبل أدائهم الشفوى، وآخرون يقرأون منها مباشرة على جمهورهم. وعموماً، فإن احترام الكتابية وإعطائها مكانة عالية يمتد مهيمنا على الذهنية الشعبية، وكثيراً ما تلقى من المؤدّين من يدلل على مصداق ما يرويه بأنه مذكور في الكتب. وأمر الملك، في نهاية السرد، بتدوين حكاية سيف الملوك وحفظها في خزائنه يسائر هذه القيمة التي استقرت للمكتوب، ويكون هذا الأمر الملكى تفخيماً للحكاية من وجهين: الأول أنها حازت على رضا الخاصة وتقديرهم؛ والثانى كونها أصبحت كتاباً مدخوراً وتراثاً مدوّناً.

ولحن التمجيد والانتصار، الذى يسود مقاطع الفقرة القصصية الخامسة والأخيرة، هو فرحة بتحقيق حكاية سيف الملوك مكتوبة في هيئة كتاب. بل إننا نجد أنها تكعب لمرة ثالثة بخط العاجر حسن، ثم مرة رابعة بالذهب بأمر الملك وعلى أيدى كتابه. وقد يقبل القارئ إعادة كتابتها في المرة الأخيرة، باعتبارها أنها تتويج لها وتهيئة لضمّها للخزانة الملكية، ولكن إعادة كتابتها بخط العاجر حسن تستوقفه ولا شك. وخاصة،

وكل عالم فاضل، وكل أديب وشاعر لبيب، حيث قرأ التاجر حسن حكاية سيف الملوك، كما وصف السرد قرب النهاية.

وهذه الإشارات إلى تلك المجالس القصصية المتباعدة تحدد مجالات القصّ في وقائع السرد المتتالية، ولكنها - في الوقت نفسه - تصنع علامات تنبه القارئ إلى الاختلافات التي تنشأ عن هذا التباين في المجالس القصصية، اختلافات في نوعية الرواة الذين يقصّون، وفي طبيعة ما يقصّون. ولقد أوما السرد إلى أن القصاص المحترف نفسه يكتز كتباً، يخفيها في بيته، فيها حكايات من نوعية خاصة لا يطلع العامة عليها في مجالسه القصصية العامة، من بينها حكاية سيف الملوك نفسها. أما أبرز الاختلافات بين نوعية الرواة - التي تظهرها الفقرة القصصية الثالثة - الاختلاف بين الراوى - الناقل والراوى - القصّاص المؤدّي، ويتمثل الاختلاف بينهما هنا في التقابل بين دور الملوك ودور القصّاص؛ فالملوك يجتهد في الحصول على الحكاية (النص) ثم يحملها محافظاً عليها كما هي إلى أن يوصلها إلى طالبها، والملوك يعتمد المصدر الكتابى للنص؛ إذ يجلس إلى كتاب ويدون ناسخاً منه. أما القصّاص المحترف فهو يجلس إلى جمهوره يشافهمهم بحروبهاته مراعيّاً متطلبات عملية الأداء وشروطها الإبداعية.

ومع أن السرد في هذه الفقرة القصصية يقدم صورة لوضع أخذت فيه التقاليد الإبداعية الكتابية في عملية الرواية في السيادة، فإنها تقدم أيضاً ملامح لاختلاطها بسمات من التقاليد الشفهية. فالملوك يلجأ إلى القصّاص المحترف للحصول على الحكاية المطلوبة، ولم يلجأ - مثلاً - إلى خزائن الكتب كما فعل برزويه؛ وإن كان القصّاص لن يعطيه الحكاية عن طريق المشافهة؛ وإنما عن طريق النسخ من كتاب مدوّن. ولما فرغ الملوك من نسخ الحكاية قرأها على القصّاص

مثلها مثل أى سلعة فى السوق، تخضع لأعراف السوق وآلياته وتقيم بالمال. وهذا ما ينبئ القارئ إلى الظرف الاجتماعى - الاقتصادى الذى كان أرضية لهذه التغيرات الثقافية التى كان أحد مظاهرها سيادة الكتابة. وفى كل الأحوال، استخدمت حكاية المدخل الليلية هذه الملامح والعلامات لتعلى من شأن القصص ومروياته، ربما بقدر من تكبير النسب، فى مقابل الوضع المهيمن لهما فى حركة الواقع المميش.

ومع هذا، فإننا عندما نقرأ وصية القصص وشروطه المطولة، بخصوص صون الحكاية التى ألقاها على المملوك عندما كان على أهبة السفر عائداً إلى بلاده بعد أن حصل على نسخة من «حكاية سيف الملوك»، نجد أن عبارات الوصية مأخوذة بنصها من الأقوال التى توالى ترددها بين منتقضى القصص ومنتقضى القصصين فى التراث العربى^(١٣)؛ تلك الأقوال التى أشاعت موقفاً من القصص والقصصين مازالت آثاره باقية فى الذهن الدارج حتى اليوم. وكل من مارس عملاً ميدانياً لمس هذا ويعانى منه حتى الآن. وهما هو القصص يشترط على المملوك ألا يروى القصة «على قساعة الطريق» (فى المجالس القصصية العامة)، وألا يحكيها عند العامة من «النساء والجوارى، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان» (ناقصى الإدراك). ولكى يحل السرد التناقض بين عبارات وصية القصص، وبين وجود القصص نفسه وممارسته مهنته؛ بل بينها وبين وجود السرد نفسه وحكايته وحكايات (الليالى) جميعاً، يلجأ إلى اعتماد مبدأ الازدواجية منطقاً لتبرير ازدواج النظرة إلى هذه الظواهر وطرق التعامل معها. والقصص - بناء على هذا المبدأ - تنقسم إلى فئتين: فئة معتبرة لها قيمتها الفنية وتقديرها الاجتماعى، وفئة غير معتبرة على المستويين. وأساس انقسام القصص هذا هو انقسام جمهورها المفترض إلى طبقتين: طبقة الخاصة وطبقة العامة. وطبقة

أن عبارة السرد تستخدم وصفاً لإعادة الكتابة يستوجب التوقف. فهى تقول: «ثم إن التاجر حسن أخذ القصة وكتبها بخطه مفسرة». فهل تقصد العبارة بالتفسير المعنى العامى الذى يفهم وضوح الكتابة ولإبانة رسم حروفها؟ أم أن التفسير هنا يشير إلى شرح القصة وتوضيح تفصيلاتها وإبانة عن دلالتها كما تصورهما التاجر حسن؟ والمعنى الأخير يفضى إلى أن قصاصى الليالى ومدونيهما يلمحون إلى عمليات التعديل التى تخضع لها الحكاية عند إعادة كتابتها، سواء نتيجة للرقابة الداخلية والخارجية، أو بسبب تباين القيم الاجتماعية واختلاف المعايير الجمالية، فضلاً عن تأثيرها بالدخول فى منظومة كتابية، فى مجموع من الحكايات يضمنها كتاب واحد. وهذا ما حدث لقصة سيف الملوك، كما جرى لحكايات الليالى.

وتواصل الفقرة القصصية الخامسة سردها بإبراز دور القصص المحترف باعتباره «الشخصية المساعدة» فى إنتمام المهمة التى كان المملوك مكلفاً بإنجازها؛ ألا وهى الحصول على نسخة من حكايات سيف الملوك. ولذا نجد أوصافاً تتم تحديد وضع هذا القصص، كما أرادت الحكاية أن تبين عنه. ففضلاً عن الملامح التى ربطت بينه وبين الأداء الشفوى للعامة، واللامح الأخرى التى أظهرت أن ارتباطه الأقوى هو بالثقافة الكتابية العامة، تقدم الفقرة الخامسة أوصافاً تؤكد هذا الانتحاء بإسباغ سمات جسدية ومعنوية طيبة ومحبة تبعده عن الصورة الردئة المعهودة للقصص المحترف، وهو لديه معرفة وعلم ودراية فوق مدارك العامة، ولكنها تحت طلب الخاصة القادرين والعارفين قدرها. وعندما يصل السرد إلى موقف تمنع القصص ومساومته على لمن إتاحة قصته للمملوك المشتهف، يكون القارئ قد وصله ملمح مهم من ملامح وضع قصاص الحكايات. فالدلالة الأولية لهذه المساومة أن القصص يعرف قدر ما يكتنزه، وبالتالي يعرف كيف يعزز من قيمة حكاياته ويرفع من مكانتها، أما الدلالة الثانية، فهى أن الحكاية قد غدت «سلعة».

حكاية تنطق عن الحكايات. واكتمل تمايزها بصياغتها لشكلها المخصوص الذي يتوافق مع دورها ومع قضيتها ومرماها.

ولعل الشواهد الأخيرة تكون قد بينت كيف استخدم هذا الشكل المخصوص أركان الحكاية، من وصف ورسم للشخصيات والأدوار التي تعزى إليهم والأحداث التي تقع لهم، لكي تكتسب تمثيلاتها القصصية فاعليتها وتعمل على مستويين متوازنين: المستوى القصصى الحكائى والمستوى البيئى الإعلامى. ولعل هذا العمل يكون قد وضع إفادتها من التقاليد والأشكال السابقة عليها لإحداث هذه النقلة التي قامت بها على مستوى التشكيل القصصى، كى تؤسس شكلها المتمايز: «الحكاية - البيان».

والبيان الذى أعلنته هذه الحكاية الليلية يدعونا إلى معاناة حكايات (الليالى) من جديد، وإعادة فحص المسلمات والأحكام التى ران عليها الدهر فاتخذت شكل التقارير المنتهى منها. وقد يسهم بيان كتاب (الليالى) عن حكاياته فى إرساء فهم أدق وأغنى لحكايات الليالى، إذا تمت مقارنتها فى ضوء رؤية علمية ومنهجية منضبطة تركز على فحص ميدانى بعين حضور حكايات الليالى فى الواقع. وربما كان من أولى المسلمات التى يجب نقض التسليم بها - بناء على نتائج هذه المقاربة - وصف كتاب (ألف ليلة وليلة) بأنه كتاب شعبى يضم حكايات شعبية. فلا شهادة (ألف ليلة وليلة) نفسها، ولا معطيات الواقع الميدانى، تؤيدان إلى الاطمئنان إلى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) كتاب شعبى بالمعنى العلمى الدقيق.

ودعوة البيان الذى أعلنته الحكاية الليلية لإعادة القراءة وإعادة فحص المسلمات، تمتد إلى أحكام أخضعت لها العلاقة بين التراث العربى والمأثور الشعبى العربى، كما تمتد إلى التقارير التى سادت عن الأشكال والأنواع التى أنتجها وتجلت فيها إبداعهما: المختلف والمتوالت.

الخاصة - كما تظهر فى السرد - تتكون من الشرائح التى تحتل السطح الاجتماعى، إما بسبب السلطة (الملوك والأمراء) أو بسبب الثروة (التجار وأصحاب الأملاك)، أو بسبب التعليم (العلماء والكتاب والأدباء). أما طبقة العامة فهى تتكون من الشرائح الدنيا فى المجتمع، وقد أتى هذا التدرج إما بسبب تدنى نوعية المهن التى يمتثلونها، أو بسبب مكانتهم الاجتماعية الهامشية (ومن هنا اندرجت النساء إلى جوار العبيد). ومن ثم، فإن التعليم النظامى المتاح، ويتجلى مظهره الأول فى تعليم القراءة والكتابة لأبناء أى من هاتين الطبقتين، يختلف، إن لم يتعد، بالنسبة إلى أبناء العامة. وكذلك، فإن المعرفة التى يتم تداولها بين أبناء هاتين الطبقتين تختلف مادة وطبيعة. وعليه، فإن وعى أبناء كل من هاتين الطبقتين يختلف ويتباين وفقاً لاختلاف نوعية تشكيل هذا الوعى وتنمية مداركه معرفياً وثقافياً. وانطلاقاً من التسليم بهذه الازدواجية استساغ السرد هذا التناقض؛ ولذا نرى القصص يشرط على المملوك حجب حكاية سيف المملوك عن العامة، ولكنه - فى الوقت نفسه - يطلب منه إتاحتها للخاصة: «وإنما تقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم». وفعل القراءة المستخدم فى العبارة يعيد تذكيرنا من جديد بالإشارات التى جرى تواليها عن سيادة المفاهيم الكتابية، وعن ارتباط هذا بمواصفات الراوى وتحديد نوعية الجمهور والمتلقين، كما صوّرها قصاصو الليالى ومدونوها، أو قل كما بنّى صانع حكاية المدخل الليلية ومعلن بيانها.

لعل هذه المقاربة تكون قد بينت كيف أن حكاية المدخل الليلية لم تكن محض إضافة وتزديد، وإنما هى وحدة قصصية تضامت مع الوحدات القصصية المكونة لقصة سيف المملوك، وإن ظل لها تمايزها بوصفها حكاية مدخل. كما أنها تناسقت مع حكايات (الليالى) المحيطة، وإن ظل لها تمايزها - أيضاً - من حيث هى

المواش

- (١) ألف ليلة وليلة، إهداء رشدي صالح، دار مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٦٩. «حكاية بدر باسم» على الصفحات من ١١٢٧ إلى ١١٤٥، أما «حكاية سيف الملوكة» فهي على الصفحات من ١١٥٤ إلى ١١٩٤، والصفحات الخاصة بحكاية المدخل هي من ١١٥٤ إلى ١١٥٨.
- (٢) سهر القضاوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩. والصفحات ٦٩ و ٧٠ و ١٠٨ هي مصدر الاقتباسات.
- (٣) الدالة: يستخدم الرياضيون هذا المصطلح بمعنى المفتر الذي تتوقف قيمته على مفتر آخر. وقد نقل يروپ هذا المصطلح إلى الدراسات الشعبية عندما استخدمه في دراسته الرائدة لورقولوجيا الحكاية المغربة، وقد وهم البعض وترجم المصطلحات إلى العربية بكلمة: وظلمة. وعلى أية حال، فقد استخدم هذا المقال مصطلحات أخرى ليروپ دون تكرار للإشارة حيث لا تحلى عليه.
- (٤) انظر على سبيل المثال، فصل «البحر - القصص» ضمن كتاب: مفهوم الأدب، تأليف ليزليان تودوروف، ترجمة منذر حياشي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠. ودراسة ليزال غزول المميزة: Ferial J. Ghazoul: *The Arabian Nights: A Structural Analysis*, Cairo, 1980.
- (٥) Peter Heath: *Romance as genre in «The Thousand and One Nights»*: Journal of Arabic Literature, Part I: Vol XVII, 1987. Part II: V XIX 1988.
- (٦) القباء: ثوب يلبس فوق الثياب أو القصيص ويصنع من الكتان.
- (٧) وانظر أوج: الفصاحية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، العدد ١٨٢، الكويت، شباط ١٩٩٤. وبأسس الكتاب على إعادة عبيقة من نتائج الدراسات المعاصرة التي تناولت جوانب من الشعبيات وربط بينها ليخرج بمركب نافذ النظرة وكلي الرؤية في الآن ذاته. وعموماً، يلتقى هذا المقال مع غير قليل من طروحات الكتاب.
- (٨) *The Encyclopaedia of Myths and Legends of All Nations*: H.S. Robinson and K. Wilson; Kaye & Word Ltd. London. 1977. p.p. 1110 - 1111.
- (٩) انظر مناقشة ليزال غزول لمصطلح Induction في:
- The Arabian Nights in Shakespearian Comedy: «The Sleeper Awakened» and The Tale of the Shrew*, by Ferial J. Ghazoul in: *the 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography*: Dar Mahjar, Cambridge, Massachusetts. 1985.
- (١٠) انظر في استراتيجيات المعنى في الحكاية: ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيبة، تأليف جمال الدين بن شيع، ترجمة فؤاد الدمان، «فصول» (مجلة النقد الأدبي)، المجلد الثالث، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤، وكذا كتاب: Story - Telling Techniques in The Arabian Nights: by David Pinault, Brill. 1992.
- وعن مناقشة للشكل والمعنى في «حكاية مدينة النحاس»، الصفحات ٢٣١ - ٢٣٩.
- (١١) عبد الله بن المقفع: كليله ودهمة، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٧٧.
- (١٢) ميجيل دي سرفنتس: دون كيشوته، ترجمة عبد العزيز الأمروني، (الألف كتاب)، ١٣٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، المجلد الأول. وعن الفصل التاسع، الصفحات ٩٩ - ١٠٨.
- (١٣) انظر عن هذه الأقوال، ألفت كمال الروبي، المؤلف من القهر في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١.



الفضاء المباشر

لمتشابهات ألف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوي

قضية ذوقية ليست قليلة الأهمية^(١). فعندما يشير ابن النديم مثلاً إلى وجود وراقين من على شاكلة أحمد ابن محمد بن دلان وابن العطار يضيرون على المتداول ويستعملون الجديد، فإن انتعاش أسواق الوراقين بهذا الشكل لا يتحقق في العادة إلا استجابة للطلب المتزايد، وعندما يشير أيضاً إلى انهماك بنى العباس في الحكى و فنونه، لا سيما أثناء خلافة المقتدر، فهذا يعنى أن ذائقة عليّة القوم والفئة الاجتماعية المهيمنة اتجهت نحو المهكى بصفتها مكوناً ترفيهاً من جانب، وترجمة للفراغ عند الفترات المترفة أو غير المنتجة من جانب آخر. لكن ابن النديم يذكر أيضاً ما جمعه الجهشيارى ليعطى أربعمائة وثمانين ليلة (كل ليلة سمر تام)، كما أنه يخصص بالذكر مدونات معروفة بعنوان الحكاية والمهكى لابن سهل النوبختى والكوفى ابن قتيبة أبى محمد عبد الله بن مسلم وجعفر بن ميسر بن محمد المعتزلى من بين آخرين. وما ظهر لاحقاً في طبعة هانس وير بعنوان

يمكن أن نقود القراءة في متشابهات (ألف ليلة وليلة) في فضائها المباشر إلى استنتاجات وافية بشأن سجلات الذائقة الحضريّة بمستوياتها المختلفة، ومهما بدت اكتشافات المقتطفات من مخطوطات الحكايات مؤثرة في حينه، فى تحديد التاريخ الأول لتداول الحكايات مخطوطة، فإن منهجيات القراءة المقارنة يمكن أن تسعف هذه بالشواهد والدلائل الكثيرة التى تستعيد (ألف ليلة وليلة) فى بعض حكاياتها سياقها الأوسع وفضاءها القريب الذى انتعشت فيه وكثرت. وبينما ينفع الدليل الخارجى كالذى عثرت عليه فى حينه Nabia Abbott فى التنبيه إلى وجود مثل حكاية تودد مكتوبة ومعروفة فى الربع الأخير من القرن التاسع الميلادى^(٢)، فإن الإشارات المتناثرة فى (الفهرست) تنفع هى الأخرى فى ليضاح

* أستاذ الأدب (كلية الآداب - مكنة - تونس).

«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة» (دمشق: المطبعة الهاشمية ١٩٥٨) يوضح أن هناك مختلف الأصناف من الحكايات المتداولة، بعضها استقر في المجموعة الشهرزادية آتياً إليها من غيرها «حكاية عمير بن جبير الشيباني والخليع الدمشقي» وحكاية «أبي محمد الكسلان» مثلاً، وكذلك حديث «السنة النفر» المتداخل بحكاية «حلاق بغداد وأخوته» بينما تبقى المجموعة المذكورة على حكايات لم تتكيف داخل الليالي العربية. وقد تتسع مخيلة الرواة إلى تكيف «جلنار البحرية» و«جبل الطلسم»، إلا أنهم كانوا يستبعدون حكايات أخرى كما يظهر في مجموعة هانس وير المذكورة؛ فتطويع حكاية السجستاني عن «بدور وعمير بن جبير الشيباني» التي ينقلها الجاحظ في «المحسن والأضداد» لم يأت جزافاً في «ألف ليلة وليلة»؛ ما دام الخليفة الرشيد يظهر في الأصل كصورته في «ألف ليلة» شغوقاً بالجسد منشداً إلى الطرف، نازعاً نحو الحياة المثرة متسلطاً عليها غير متمنع عن بلوغها لولا (الشرع) وسبق الآخرين؛ فثمة افتتان بالذات يجعل الخليفة يكبر حتى يرى الآخرين طوع بئانه، رغباتهم ثانوية لزاء هواياته وانشغالاته. ومثل هذه الحكاية يمكنها أن تتوسط الحكاية المدنية بامتياز، في تقابلات العشق والغيرة والمناكدة والطرف، وتوازيات الأضداد وتعددية الخطاب المتشرف مقارنةً بغيره ومزاياء اللسانية. ولهذا، فعندما تستند مياجير هارت إلى فايز ويلر في تحليله بعض الحكايات، توافقه في أن بعض هذه الحكايات يظهر وجود شغف بالهوى بين المتعلمين في الوسط العباسي؛ حتى إنه يرى أن بعض الحكايات يتجاوز الإمكانات المتواضعة للحكواتيين، مقترحاً وجود مؤلفين معروفين يحررهم الاعتراف بممارسة حرفة الحكى^(٣).

ويمكن أن يكون التوحيدى حاضراً في ذهن فايز ويلر، ولربما كان الجاحظ، لكن مثل هذه التكهّنات

لا تعنى كثيراً مادام الحاكي والهكي يغيران على النادرة والقصة والوقائع اليومية، فبأخذان عن المتوفر والمتداول والمكتوب، كما تشير أصول عدد كبير من الحكايات المدنية. لكن التوحيدى الذي توفي مستراً عام ٤٠٠هـ، بعدما أحرق كتبه غير مبق على غير ما شاع وعرف مثل (الإمتاع والمؤانسة) و(البصائر والذخائر) و(المقابسات) و(الصدقة والصدق) و(رسالة في العلوم)، يلفت الانتباه إلى أسباب أخرى تدعونا إلى تملي سردياته الأكيدة والمحتملة، منها ماظهر في كتابه (الإمتاع والمؤانسة) و(البصائر والذخائر)، وما يحتمل أن يكون من تأليفه كـ«حكاية أبي القاسم البغدادي» (المعروفة من تأليف محمد بن أحمد أبي المطهر الأزدي)؛ فالأخيرة التي ظهرت بتحقيق آدم مثر عام ١٩٠٢ لم تتأكد صحة مؤلفها، كما أنها تستعيد من (الإمتاع والمؤانسة) نصوصاً كاملة بتفاصيلها دعت المحقق عبود الشاهي أن يسميها بـ«الرسالة البغدادية» ويقترح التوحيدى مؤلفاً، وهو ما يستنتجه محمود طرشونه مؤيداً في رسالته للدكتوراه.

وقبل التدقيق في هذا الأمر، ومن ثم معالجة الحكاية المذكورة «متشابهةً شهرزادياً»، يحسن التوقف عند نظريات التوحيدى للمحكى، وهي نظريات تقدر على صد ما قبل ضده في الكتابة المهيمنة، أي نصوص الذوق السائد. ولو قدر لمثل آراء التوحيدى أن تنتشر لتمكنت من تعزيز الحكاية الشريفة المتنقلة بين المشافهة والتدوين، ولأتاحت لهذا النمط من الظهور مدوناً هامشياً في الأقل. فثمة فروق بين الأجناس الأدبية، وثمة علاقة في نموها تتحقق بحضورها تناميات هذا الجنس أو غيره. ولهذا كان التوحيدى يميز بين الحكى والشعر، فالأول غير عابئ بـ«مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض»، بعضى سرداً «من غير نفية ولا تخاش». ولهذا يأتي على لسان الوزير المستمع القبول بهذا التمييز: «لا تكون

موضوعة الحكاية فى مقبولات السلف بعدما أسهب فى التمييز بين الخيال ومستوياته، مستمناً بما خبره فى الثقافة اليونانية. وعدا مثل هذا التنظير فى جنس أدبى لم يزل هامشياً لآراء الثقافة السائدة، فإن التوحيدى جاء بتقسيمات الليالى إلى مسامراته، واضعاً لهاها فى سبع وثلاثين ليلة استجابة لرغبة أبى عبد الله الحسين بن أحمد بن سعدان وزير صمصام الدولة البهوى فى ضوء وساطة أبى الوفاء المهندس. وفى هذه الليالى يظهر التوحيدى بدلاً شهرزاداً سارداً ومتفاعلاً فى مجلس الوزير الحاذق الذى يضم ابن زرعة وابن مسكويه وأبا الوفاء وأبا سعد بهرام بن أردشير وأبا عبيد الخطيب وابن حجاج.

لكن ما يستحق المزيد من التدقيق فى أعمال التوحيدى لا يقتصر على ولعه بـ «المسامرة» و«الليالى» التى تستقر عندها الأسمار وتتداخل فيها الحكاية فى الزمن للخروج من حدود الزمن؛ إذ إنه يذكر فى «البصائر والذخائر» الذى بدأه فى عام (٣٥٠هـ) ما أخذ عنه من كتب ونصوص كـ (مجالسات) ثعلب أبى العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيبانى و«الحيوانات» لقدامة بن جعفر و«النوادر» لأبى عبد الله محمد بن زياد الأعرابى، وكتب الجاحظ. والنادرة حلقة وصل بين الحكاية الواردة والمقامة؛ وهى التكييف القصصى للحدث التاريخى، بلجوتها إلى البداية والنهاية، ومراعاتها التواتر وانشغالها بالمتلقى. كما أن النادرة لصيقة بالحياة العامة، تأخذ عن الواقع وتنحرف عنه. وعندما تلتقى هذه بالمعرفة الواسعة بهذه الحياة، فإن من شأن ذلك أن يتيح توليدات حكائية ليست اعتيادية؛ إذ يذكر أبو حيان التوحيدى فى «الإمتاع والمؤانسة» مثلاً أنه صاحب معرفة واسعة بالقينات والإماء الشوارع فى بغداد^(٥٠)؛

«وقد أحصينا - ونحن جماعة فى الكرخ - أربعمائة وستين جارية فى الجانبيين، ومائة

الرباسة حتى تصفو من شوائب الخيلاء ومن مقابح الزهو والكبرياء»، لأن المهادنة والتأنيس لا تليق معهما الكناية والاستعارة. وعندما يجرى ذكر (هزار أفسان) يتوقف عندها التوحيدى على أنها ما يختلط فيه الخيال بالحقيقة، المحال بالممكن بقصد بلوغ المستقبل. لكن على الرغم من ذلك لم يكن غريباً على عصره فى التمييز بين المستقبلين للمحكى، ما بين «صبيان ونساء» ينشدون إلى «الحديث» بمعنى الخرافة و«الأباطيل»، ولكل ما يستدعى «العقل بالقوة». وعلى خلافهم من هم على شاكلة الوزير؛ «أصحاب العقل بالفعل» الذين يطلبون الظرف والمعرفة والنادرة للتسلية والمسامرة. ويدور الحوار بين التوحيدى والوزير كما يلى:

«والحديث معشوق الحس بمعونة العقل، ولهذا يولع به الصبيان والنساء، فقال: وأى معونة لهؤلاء من العقل ولا عقل لهم؟ قلت: ههنا عقل بالقوة وعقل بالفعل، ولهم أحدهما وهو العقل بالقوة، وههنا عقل متوسط بين القوة والفعل مزيج، فإذا برز فهو بالفعل، ثم إذا استمر العقل بلغ الأفق؛ وفلنوط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل (هزار أفسان) وكل ما دخل فى جنسه من ضروب الخرافات؛ والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قرب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة. ولهذا قال بعض السلف: «حادثوا هذه النفوس فإنها سريعة الدثور»، كأنه أراد اصقلوها واجلوا الصدا عنها، وأعيدها قابلة لودائع الخير»^(٥١).

أى أن التسلية من أجل التعليم لم تفارق التوحيدى مخرجاً فى تهرير امتيازات المحكى جنساً أدبياً، فسعى إلى

لكن هذا الفضاء الذي يتشكل في «الإشعاع والموانسة» ليس غريباً على نص آخر هو «حكاية أبي القاسم البغدادى»^(٦)، تلك الحكاية التي تستحق هي الأخرى مقارنةً أوسع بحكايات (ألف ليلة وليلة) لما يمكن أن تظهر عليه كحلقة وصل بين هذه الحكايات وبين المقامة فناً مختلفاً، فهي ليست معنية ببناء (دراسي)، ولا تشكل العقدة قضيتها الأساس، وإنما هي أقرب مائلون إلى النادرة، «وملح النادرة في لحنها»، وحلاوتها في قصر متنها وحرارتها حسن منقطعها، كما يقول صاحبها المفترض، مميّزاً بالتالي بينها وبين «الحكاية». أما لماذا لم يتمكن من الإبقاء بالتزامن إزاء «حسن المنقطع»، فلأن شخصية السارد - المتكلم هي الطاغية، فأبو القاسم (السارد - المتكلم والفاعل) هو:

١ - شخص بلحية بيضاء «في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تدوران على زئبق». وتقديم المؤلف عن مواصفات أبي القاسم الجسدية يعني بما هو حسي، والتشبيهات لا تتوخى غير بلوغ صورة أبي القاسم من خلال ما هو مألوف في الحياة الحضرية، ومرجعياته الوصفية تنحصر إلى مثل هذا السجل في الخمر والزجاج والزئبق، بينما يشتغل التشبيه مشفوعاً بالانفعال بعده للإبقاء على «حركة الصورة» و«ديناميتها» لاجمودها وانكفاءها.

٢ - لكن أبا القاسم هذا لا يختلف عن شخوص المقامات، كان شيخه هذا:

«عياراً نماراً زعاقاً شهاقاً طفيلياً باليلياً أديباً عجيباً رصافاً قصافاً مداحاً قداحاً ظريفاً سخيفاً نبهياً سفيهاً قرياً بعيداً وقوراً حديداً مصادقاً مسامراً مقامراً لوطياً خلفياً شكاراً طنازاً هماراً غمازاً... سباباً عياباً معرّداً مندداً صديقاً زنديقاً ناسكاً فانكا... أشر من طين السماكين وأنتن من ريح الدهاغين...».

وعشرين حرة، وخمسة وتسعين من الصبيان البدور، يجمعون بين الحذق والحسن والظرف والعشرة، هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعمزه وحرسه ورقائه، وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلا إذا نشط في وقت، أو ثمل في حبال، وخلع العذار في هوى قد حالقه وأضناه، وترم وأوقع، وهز رأسه، وصعد أنفاسه، وأطرب جلالة».

ويقدر ما يفصح عنه النص ويوصله من معلومات عن الحياة الاجتماعية تتكرر في الحكايات المدنية، فإنه يكشف طبيعة المتكلم أيضاً، أي أن التوحيدى يطمح أن يكون في وسط الأحداث ومركزها، ولهذا نراه في فقرات أخرى ينتقل في الخطرات بين مجالس الشرب والغناء والطعام، متاهياً مع منتجى اللذة:

«عجل لنا يا غلام ما أدرك عند الطباخ، من الدجاج والفواخ، والبوارد والجوزيات وترايين المائدة، وصل ذلك بشراء أقرط وجبن وزيتون من عند كبل البقال في الكرخ وقطائف حبش، وفالودج عمر، وفقّاق زريق، ومخلط خراسان من عند أبي زنبور، ولو كنا نشرب لقلنا: وشراب صريغين من عند ابن سورين» (ج ٢، ص ١٨٠).

فمن الواضح أن التخاطب استعراضي، يظهر فيه المتكلم نشاطاً اجتماعياً ولو في مجالس اللذة، عارفاً بالمسميات وتفصيل الحياة والطعام. لكن مثاليات التعداد تذكرنا بموائد طعام (ألف ليلة)، بينما لا يعتمد التوحيدى عن رواية الحكاية الحضرية. لكنه في مثل هذه التفاصيل وغيرها (ج ٢، ص ٥٩) ينقل المكتوب إلى حياة «السوق» كما تطلق عليهم كتابات الذوق السائد.

٣ - ونفاق أبي القاسم ليس طارئاً؛ فهو لا يتحقق إلا في فضاءات مستقبلية، وهو لهذا يدعى النسك في مجلس ويظهر فاجراً في آخر ولا يزال يتصنع ويتخضع إلى أن يلحظ واحداً من القوم متبسماً؛ فيبتدىء بالتعريف بالتاريخ وبلاياه ليستدرج من صاحب المجلس الرضا، فيخبره الآخر: «يا أبا القاسم لا بأس ما في القوم إلا من يشرب به...»، عند ذلك يختفي التصنع، فـ «ينطلق من جلسته ويحل عقد حبرته وينحى طوف طيلسانه عن جبهته ويستوى في جلسته».

٤ - وفي شخصية العيار المتشرد تجتمع خصائص الهامشي، فيظهر طبعه في تسخيف الآخر الذي دفع به إلى الزاوية، ويضمن هذا الآخر الفقيه والقاضي؛

في رأسه عمامة
ملفوفة مسرفله
كانها في رأسه
قدر على سفرجله

أما التفاوت الاجتماعي، فينظر إليه نظرة الهامشي الذي لا يتشكى بل يسخر:

«لولا الخدم ما ظهرت ربة الملوك ولا ظهر
الغنى من الصعلوك ما عند ستي من المملكة
إلا طول الجلوس في الخلاء وقعودها على
الكنيف تتخاطب الوكلاء».

٥ - ومواجه الكلي هازل غير مكثرت بعدما بدت
الخلافة تسابقاً على المال والجاه. فكلما رأى جليساً
صامتاً سأل: «ما باله ساكت لا ينطق أترأه يفكر في
الخلافة إلى من نصير».

٦ - وبينما تتفاوت مرجعيات الحكى في (ألف
ليلة وليلة) في الشعر والإشارة والتلميح وتباين، فإن
مرجعيات حكايات أبي القاسم فيها شعر ونوادر لأسماء

معلومة كأبي محمد يعقوب وأبي الحسن الجرجاني
وأبي عبد الله بن الحجاج والجاحظ وابن الرومي، وكل
من وصفهم به «ندماء ظراف نظاف يتناشدون الأشعار
ويروون الأخبار ويتجادلون أهداب الآداب» على خلاف
من يسميها بمجالس فيها «أرذال أنذال أخلاف
أجلاف»، لأن هؤلاء يخلون من الدهابة والظرف؛
«يتغشاهم من فتور الأنس سكرة النوم يتلاحظون تلاحظ
الغنى في الأزيان ويتجادلون في المذاهب والأديان...» (٧).

٧ - ويشتغل النثر في فضاءات الحياة البغدادية
الوسيلة بحماياتها وأزقتها ودروبها وعبارها وشطارها
وتجارها وظرفاتها وجواربها وقبائنها ومغنيها؛ ويؤول التعداد
والذكر إلى تباه بالمعرفة التفصيلية بالحياة التي انشغل بها
آخرون من كتاب ذلك العصر. ولهذا يقول ما يتكرر عند
التوحيدى مع ذكر أدق للتاريخ في (الإمتاع والمؤانسة)؛
فهو يقول نصاً ما أورده الأخير:

«لو ذكرت هذه الأطراف من المستمعين
والأغاني من الرجال والصبيان والجواري
والحرائر لطال ومل، وكنت كالمزاحم لمن
صنف كتاب الغناء والألحان، وعهدى بهذا
الحديث سنة ست وللمائة (٢)» (٨).

والفضاء الذي يزدهر فيه الغناء والشعر المغنى ليس
غرباً على الحكاية الحضرية في (ألف ليلة وليلة)، لكن
طبيعة الحكى، في التشديد على خيط السرد من جانب
واعتماد الغناء تزييناً من جانب آخر، حالت دون التوقف
عند مشاهد الحب واللوعة والحزن والظرف، فبدت
حالات التفجع ولوعة الفراق إسرافاً عاطفياً يستغربه
الطرائى على الحكايات. لكن حكاية أبي القاسم تعقل
إلى الحياة العامة، وتتوقف عند مثل هذه المشاهد، عارضة
لتأثير الغناء في الناس، بما يعنى أنها تتيح ضمناً تعزيراً
للفضاء المنقوص في (ألف ليلة). وكلما كان موضوع
السارد - الفاعل الغناء والقيان أسهب في تقديم «قهوة»

ولا يبال بكثرة الغرماء والمطالبين». أما الخلاصة فهي الانهماك في اللذة؛ ذلك الانهماك الذي يجعل الحكى الشهرزادى يتنازل في الجسد والشهوة وطلب الغريب والجديد.

«افتنوا في أكل الطيبات وشراب المسكرات وسماع المطربات المحسنات و..ك النوازع والمغنيات .. من قيام.. سرأ وعلانية ... المملوكة والحرّة والزانية والمستورة.

إياك أن تكره شيئاً ترى

ويك ولو كلباً على منزلة»^(٩).

لكن مثل هذا البيت وأمثاله التي يأخذها عن ابن الحجاج وعن غيره تتماشى مع مسعى السرد لهدم الخطاب الأمر وتمظهراته في ما يسميه المؤلف عند تقديم الحكاية باللغة المستفضحة والمستفصحة لتكون «كالذكورة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم»، فإن وجد التفاوت بين المنازل والمراتب والمقامات فإن على الحاكي «جمع ما هو مفترق» بين الأشخاص، وليس صعباً تبين الخروج على سلطة الكلام الأمر في الشقافة السائدة، مقترباً في الملح والطرائف والأشعار من مشيولاتها التي تتكرر في حكايات المدن الشهرزادية، واضعاً هذه في وحدات أساسية تتوزع في ليال أو أيام. يقول الأزدي (أو التوحيدى):

«هذه حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفائها واستغراقها في مثل هذه المدة» (ص ١ - ٢).

وبينما يشغل الوصف التزييني والقارئ حيزاً كبيراً في الإنشاء المعنى بتمثيل الحياة البغدادية، فإن وحدات القصص الوظيفية تنبني على أساس الإجابة عن استفهام، متوزعة في أفعال متفاوتة أساسية وحوارية. والاستفهام هو

جارية ابن الرصافي و«صلفة» جارية أبي عابد الكرخي، وبنت حسون التي تطرب ابن الحريري، وخلوب التي تطرب ابن أيوب القطان، بينما يتمرغ أبو عبد الله المرزبانى في الشراب «كأنه عبد الرزاق المجنون بباب الطاق». أى أن «حكاية أبي القاسم» تأتى إلى حياة الناس فتظهرهم في سلوكهم الذي تمر عليه (ألف ليلة) مروراً عابراً، فيستغرب القارئ رد فعل الجوهرى عند ذكر الحبيب وهو يشق ثوبه ويصرخ ويسقط مغشياً عليه. لكن «حكاية أبي القاسم» تسحب البساط من تحت قدمى المستمع، سابقة إياه إلى التساؤل، فيسأل أحد الجلّساء أبا القاسم: «كل هذا يجرى لسماع غناء»، فيأتى الجواب:

«ياسيدنا هذه صوره إذا استولت على أهل مجلس وجدت لها عدوى لا تملك وغاية لا تدرك لأنه قلما يخلو الإنسان من صبوة أو عصابة أو حسرة على فائت أو فكر فى متمنى أو خوف من قطيعة أو رجاء لمنتظر أو حزن على حال».

لكن «حكاية أبي القاسم» تقترب من (ألف ليلة وليلة) ليس في الفضاء البغدادى المترف وحسب، على الرغم من أن هذا الفضاء يحفر لنفسه أنساقاً مؤثرة في فعل الحكى، شأن الطعام والغناء؛ إذ لم يعد الطعام تزيينياً، كلما جرى ذكر أكلة موصوفة، كالزهر باجة مثلاً. كما أن الغناء لم يعد إضافة تزيينية كلما اقترن باسم محدد وموصوف. لكن «حكاية أبي القاسم» تشتغل في أنساق أخرى سائدة في الحكى الشهرزادى: فكلاهما يتحرك بدافعى المال والجسد، وكلما تباطأ الحكى جاءت النصيحة بالمزيد: «من كان منكم له مال فلا يتوقع به حادثاً يسرع إليه ولا يخلقه لوارث لا يترحم عليه»، كأن شخوص شهرزاد قد سمعوا بالنصيحة فأسرفوا في الإنفاق، ومن «كان منكم فقيراً فليستقرض ويستدين

وبينما تبدو هذه المعلومات كأنها هي نفسها التي يستمعين بها السارد في الحكاية الحضورية الشهرزادة لشمسين المتن وتمزيقه، فإن «حوارات» أبي القاسم يستمعين بها باث السرد لإظهار موهبته وقوة شخصه ما دامت هذه الموهبة هي سبيل الراوي في العيش والتردد على المجالس. ولهذا السبب، فإن تأكيدات تتركز حول الظرف فضاء «والتخريب» استراتيجية سردية من خلال المقارنة والمجاورة. فهو إذ يسر مفاضلاته المختلفة خطأياً نثراً أو نظماً على أساس التبليغ بسعة الحال والرفاه في الحياة البغدادية، فإن المقارنات والمجاورات تهدم أبنية المجتمع المثرف من خلال تماثلها بالمرفوض، بينما يجري تراكم المودة لحالة اللهو والظرف ذاتها بمعزل عن الفئات الحاكمة أو المستفيدة. فالأخيرة تتراجع إلى الخلف كلما تمكن خطاب الانشقاق أو الرهبة من استجماع مستفضحه متقدماً إلى أمام عارضاً لكل ما يألوه الفاعلون من الحرفيين والصناع والمغنين في حياة لهم ثمن الجوارى في «ألف ليلة وليلة» لبلوغها خروجاً على مصيدة الفقة الآمرة أو المالكة، كما هو الأمر في «حكاية شمس النهار وعلى بن بكارة».

لكن الحكاية تشتغل على الرغم من ذلك كـ«ألف ليلة وليلة» في ضوء تعددات لسانية واسعة لا يفيها الأنين الموجه المذكور.

وتشتغل هذه (التعددية) اللسانية في «حكاية أبي القاسم البغدادى» بما يوسع من فضاءاتها ويقربها كثيراً من فضاء حكايات الحلاق البغدادى وإخوته في «ألف ليلة وليلة»، وهي إذ تحتال في المطالع والخواتم على ما هو مألوف حينئذ (أى الحزن على آل البيت) فإنها تهدم ذلك حالماً بجهد السارد أبو القاسم التميمي ضالته في الموجودين «فيظهر كما هو السروجي مثلاً في (المقامات) صعلوكاً عياراً. لكن المؤلف الأزدي يستمعين بما هو آخر، فهو يلم قليلاً بنظرة التناظر، فالبشر

الحفاز الرئيسى للحكى، معادلاً للحق الشهريارى، عدا أنه يعرض لصاحبه على مستوى متشابه مع مثله، أو لربما يضطره الاستدراج إلى «التنازل» و«التواطؤ»، وغالباً ما يفتعل أبو القاسم مثل هذا الاستفهام ليتوالد عنه آخر: «أين تلك المغنيسات الماجنات؟ أين تلك الألفاظ الملاح؟»، فيولع المستمع بهذا الذكر، فيسأله: «يا أبا القاسم لو تفضلت ببعض تلك الحكايات لكنت قد أنعمت الأنس بأحاديثك». ويتنعم أبو القاسم: «لا يا سيدى أطلب نفسك غيرى تضحك عليه...» (ص ٧٠، ٧١)، فيكون الاستدراج قد تكامل، فيسترضيه الآخر: «إن أنعمت شكرناك... وإن أبيت لم نطالبك بما يشاكل هذا وكنت المعظم الموقر عندنا». لكن استراتيجية الاستجابة تقوم هي الأخرى على أساس المنايزة والاختلاف، فلا معنى دون مغايرة، ولا مزبة دون تضاد. وهكذا يقول لقوم من خراسان:

١ - لو أن وادىكم هذا الذى تفتخرون به فى العراق لما ارتضوه لقريتين ولا سقوا منه مزرعتين.

٢ - هل أرى عندكم من أرباب الصناعات والمهن مثل من أرى ببغداد من الوراقين والخطاطين والخباطين والخراطين والزرايين والمزوقين والطباخين والطحانين والمطربين....

أى أن المهن والحرف والقوى المنتجة هي التي تشكل مظهر القوة الاجتماعية لديه مقارنة بالفئات غير المنتجة.

٣ - وهو لا يرى الملابس والأزياء ولا الظرف والظرفاء ولا الأكالات والطعام والشراب كما يراها ويعرفها، فتكون هذه مناسبة لوصفها.

٤ - وعندما يتذكر المغنيات والقيان ويجرى المقارنات تكون هذه مناسبة لذكر لوعته لفراق بغداد.

٥ - ولا يتوقف عن ذكر المقارنات الأخرى بخصوص الحياة والأنهار والمراكب والزوارق والسباحة والشطرنج... إلخ (ص ٤٢، ٥٠).

من هذا العرض، يستعين به عند حركته أو حركة إخوته كما يرونها عن روايتهم. وحتى عندما يمر على الموائد أو الملابس لا يتوقف عندها كثيراً، أما الوصف التزييني والتفصيل الواقعي فهما من مكونات السرد الأساسي، يستعين بها من المعرفة المتيسرة فيعيد تقديمها ثانية في صفحات كاملة عن الثياب والعطور والمأكول والمشروب والمشموم، أي أن النص ينتمى إلى فضاء مترف تكثر فيه المؤلفات في الطبخ والأغذية والمشروبات، أنواعها وأوقاتها وفوائدها. ولهذا غالباً ما تنجرد اللغة هنا من المفردات المستفصحة والمستفصحة، وتنشغل بالوصف والتعداد باستثناء تدخلات صاحب السرد كلما توقف عند وصف مثير (قد جمع وصف العاشق الوجع المعشوق والخجل)، ماراً بـ «الفرش» الذي يقدم الطعام... إلخ، ويستأثر المشروب باهتمامه، فيكون قد استند إلى سلطة أخرى، سلطة الخمريات الذائعة أيام العباسيين، فيأخذ عن الشعر الخمرى ما هو مكيف عنه، ضعيف ميسر على جلسائه، قائلاً في الشاء عليه:

«هذا والله شعر غناؤه في القلوب والله من
عنايه هذا على خطر فكيف الجيوب العسكر
على صوته شهادة، وقعه في القلوب موقع
القطر في الجذب».

أي أن الاستعانة بسلطة الشعر كأنها من سلطات الكلام الأسر والمرجعية المألوفة تماثل استعانة السرد في (ألف ليلة)، لكنها تقل شأنًا عن استدعاءات بطل المقامة للشعر المنظوم والكلام المملوم؛ فهو في التمهيد والاستهلال لا يقل سوقية؛ «باللج ياستندان يا كلب أيش هذا من حدود الفنا سفلة بارد...».

مفمن يحسنرج عند الغناء
كان قد تفرغر بالموسج (ص ٥٠)

ومثل هذا التمهيد هو سبيله لتقديم الشعر البغدادي المغنى، ويكون الشعر المغنى فاعلاً في النفوس،

ما هم إلا صورة مصغرة لما هو أكبر، وعالمهم ما هو إلا أنموذج أصغر عن الكون. ويذكر ذلك في مقدمته، كما أنه يعرض لما قاله الجاحظ وغيره في شؤون الآداب، لكنه يمهّد لبطله البغدادي ولتعددته اللسانية بأكثر من إشارة، كالمتفصح والمستفصح؛ فهو لا يعنى الفصح والعامى فحسب، وإنما يخص لغة الإطناب والمبالغة وظلها الفصح، ولغات العامة وتطويعاتها اليومية الفاضحة. ولهذا تراه على لسان أبى القاسم يقيم المقارنات بين أصفهان وبغداد، فيذكر من سواد أصفهان «كورسمان»، ولا يتورع عن القول إنها لا تعنى غير «خرا جامد وخرا رطب... إلخ». وبدون مثل هذا التصادى السوقى لا يحقق أبو القاسم غرضه في امتداح بغداد وتعداد حاراتها ودروبها في شرقى الرصافة أو في الغرب، ويسأل نفسه: «أيش يملك أبو القاسم إلا دموعاً على تلك المعالي؟» فكل شيء عدا بغداد لا يعنيه، ولهذا يبتدئ بالمسميات ويمر بالأماكن حاشداً ما لديه، مستعيناً بلغاته كلها، متغيراً متبدلاً في كل مرة، ثرائراً سوقياً كحلاق بغداد غالباً، يعجز عن العيش في غيرها:

يا أهل بغداد فسرقتى نلّم

يا سادتي غربتي عن الناس (ص ٢٢)

فهو معنى بالحياة في الأسواق والبيوت وبدجلة ومراكبها و «زواربها» والجواسق يرتفع ما بينها أصوات الأغاني وخفقات النايات والسوالى وأصوات الملاحين وزعقات المؤذنين، فـ

من أى أقطار أتيت رأبـ

ست الحسن حيران في جوانبها

وبينما ينشغل باث السرد بالعرض والوصف التزييني، فيذكر أسماء حارات الرصافة والكرخ ودروبها وأسواقها وجماعات سكانها وحرفييهما، يفترق عن مثيله في حكايات الحلاق البغدادي، فالأخير لا يكثر

الشعر يتمدد في فضاء الغناء البغدادي وصفوته
الاجتماعية التي تتباعد في مثل هذا النص عما
كان «مستفضاً» لغةً. ولهذا لا يكتفى باث السرد
بـ «ترجمات» ربحانة جارية ابن الهندي إذا غنت:

أعط الشباب نصيبه
ما دمت تعذر بالشباب
وانعم بأيام الصبا
واخلع عذارك في التصابي

أو بما يجري لابن غيلان عند هذا الغناء (وحمايلق
عينيه) تنقلب، (وسقط مغشياً عليه) وإنما يجارى الذوق
الأدنى من هذه الصفة في تقديم مثل هذا المشهد، إذ
يقال له:

«أبش كان يحمل ابن غيلان ...»

فيقول:

«إذا سمع هذا... وهات الكافور وماء الورد
ومن يقرأ في أذنه آية الكرسي والمعوذتين...»

وكلما استعان بشعراء معروفين في عصور متباعدة
كأبن الحجاج وابن نباتة والسروي العباسي بن الأحنف،
أو بأدباء وكتاب كالأبن الوراق النحوي وأبى إسحاق
الجرجاني تضيئاً أو مشاركة في الحدث، اكتسبت لغته
«هبة» المقبول مهما كانت مفرداتها؛ فابن البخاري
تطريه أقحوان جارية ابن الأعمى في مجلسها الغامر
بنبلأ الناس، بما يعنى أن غناها له هبة «عليه» القوم،
وهي هبة تحققها بصوتها أولاً:

لقد أصبحت أعبط كل عين
تعاينها فأسعد بالعيان (ص ٧٩، ٨١)

وهي «هبة» اجتماعية تلزم باث السرد بتحايش السوقى
من جانب، وتجنب البحث في الاستجابة البدنية
المندهشة أو المنفعلة من جانب آخر.

بتمرغ عند سماع خلوب جارية ابن أيوب القطان أبو
عبد الله المرزبانى: «وهاج وأزهد ونمر واستمر وعرض بنانه
وركل برجله ولطم وجهه ألف لكمة في ساعة»

فيالك نظرة أودت بمقلى
وغادر سهمها منى جريحاً
فليت مليكتى جادت بأخرى
وإن نكأت بها منى قسروحا
فإما أن يكون بها شقائى
وإما أن أموت فأستريحها

والإحالة على الشعر من جانب، وظهوره سلطةً
مكيفةً للفعل، حافزاً لتوليداً من جانب آخر، بطاقة كلية
للغة منفصلة فاعلة، يعيدنا إلى أنساق مشابهة في الأثر
عند (ألف ليلة وليلة) عندما ينطرب محمد على
الجهوى (الخليفة المزيف) مثلاً، فيسقط مغشياً عليه، أو
عندما يصاب آخرون كعملى شار بالأثر نفسه، فالطاقة
التوليدية للأثر (ومن ثم للفعل) تخيل على وضع سابق،
قصة ماضية. ولهذا كان ابن صبر القاضى ينصت
إلى «درة» جارية أبى بكر الجراحى (من درب الزعفران)
كما يحب أن يؤكد، وإذا ما وصلت إلى «كان وكنا»
انهمر «معه» وتحركت همومه وظهرت عليه آثار العشق:

لست أنسى لها الزبارة ليلاً
طرقتنا وأقبلت تشنى
طرقت ظبية الرصافة ليلاً
فهى أحلى من جس عوداً وغنى
كم ليال بتنا نلد ونلهو
ونسقى شرابنا ونغنى
هجرتنا فما إليها سهيل
غير أنا نقول كان وكنا

والإحالة على المكان (درب الزعفران في الكرخ)
ومقدمها في الرصافة يستعيد أجواء (ألف ليلة وليلة)
وحكاية صاحب الفتيان مع أبى الحسن العماني، لكن

«ليس إلى الإنسان من أمره شيء وما هو أيضاً
إليه فهو مملوك عليه متصرف فيما يتصرف
فيه وهو يظن أنه يأتي من قبله ولعمري من
هَلَطْ هَلَطْ ومن هولط تغالط والكلام في هذا
حماسي والإغراق فيه توسوس والإفراج عنه
أجلب للأنس وأفضى لسلامة القلب من
الوساوس والهواجس».

وهكذا يأتي انتقاله إلى حباية النواحة في الكرخ
وأختها صباية، وهي فوق أختها حسناً وجمالاً ودونها
صنعة وحذقاً: «ولم يكن للناس إلا حديثها في نوادرها
وأجوبتها الحاضرة وحدة مزاجها وسرعة حركتها بلا
طيش ولا إفراط»؛ أي أن الاستناد إلى «لغة» الناس يؤدي
إلى فضاء آخر تفصح قرائنه عن رخاء وخلو بال وانشغال
بالطرب والنادرة. وهكذا يكون غلام الأمراء وغيره كاهن
البهلول مثيرون لهؤلاء القوم، فاضحين للسلطة الناهية
الأخرى؛ سلطة «أصحاب النسك والوقار» إزاء العصبى
الموصلى:

«بوجهه الحسن ونفثه المبتسم وحديثه الساحر
وطرفه الفاتر وقده المائد ولفظه الحلو ودله
الخلوب وتمنعه المطمع وإطماعه الممتنع
وتشكيكه بين الوصل والهجر وخلطه الإباء
بالإجابة ووقوفه بين لا ونعم إن صرحت
له كنى وإن كنيته له صرح يسرقك
منك ويسرك عليك بمعرفك منكراً وينكرك
عارفاً» (ص ٨٤).

وبعدما يكتنز الكلام بالتجسيد والتزيين والتلميح
والمشاغلة والتوازي والتوتير يكون صوت باث السرد
متسلسلاً بهدوء: «حالاته يا سيدنا حالات وهدايته
ضلالات»؛ فيؤكد ذلك بيت شعر «من قلائده»، ونظير
له هو ابن القصباني وعُكُون غلام ابن عرس الذي يشير
بكلامه وفنتته «ابن المقتنى» وقد «طار في الجو وحلج

أما عندما تختمل الإحالة للخلاف، كما هو في
بيت شعر للعباس بن الأحنف، فإن الاكتفاء بإيراد طرفي
الجدل (الشاعر ومعارضه) لا يتألف والسياق، ولهذا يتم
تشريك طرف متحاوٍ آخر؛ فالواسطي يرى في البيت
الثاني «الريبة»، فيصيح: «أما ترون إلى العباس بن
الأحنف لا يكفيه أن يجن حتى يكفر. متى كانت
الفضائح والذنوب والعيوب محمولة على القدرة، مشيراً
إلى البيت نفسه:

فأكثروا أو أقلوا من إساءتكم
وكل ذلك محمول على القدرة.

لكن باث السرد يستعين بسلطة أخرى لانقل
نفاذاً، فهذا أبو صالح الهاشمي يقول:

«هون عليك يا شيخ فليس هذا كله ما تظن...
وما هذا التحارج والتضايق والشاعر يهول ويجد
ويقرب ويبعد ويصيب ويخطئ ولا يؤاخذ بما
يؤاخذ به الرجل الديان والعالم ذو البيان»
(ص ٨٢).

أي أن باث السرد يأتي بسلطتين، واحدة شديدة التزمّت
وأخرى أكثر انفتاحاً، فيقابلهما، وهو في ذلك لا
يختلف عن تودد وأمثالها في «ألف ليلة وليلة». وكما
تجري العادة، فإن الكلمة الفصل هي التي تأتي في
خاتمة الجدل؛ وبينما يتسع الحوار للاحتمالات اللسانية
فإن الخاتمة تسرق المستمع أو المتلقى إلى جانبها. ولما
كانت تتألف مع سياق التنصيص عن الأغاني والأشعار،
فإنها تكاد تصبح لغة باث السرد، خاضعةً للتكسير
المقصود؛ إذ تأتي تدخلات باث السرد بصوته تعليقات
في الغالب؛ فهو عندما يعرض لتجربة ابن غسان الفتى
الظريف وسوء حاله ومرضه وعشقه «لغلام الأمدى
الحلاوي بباب الطاق» وما جره عليه العشق من وهن
ومن ثم إغراقه نفسه «في كرداب كلواذا»، يستدرك
بلزوم العودة إلى الفرح بدل الغم:

إلى طرائف أكل الأعراب، كيف يكون أكلك للشردة
مثلاً، فيقول الأعرابي:

«أصنع بهاتين وأشد بهذه بمعنى الإبهام
وأخضع ماشده بهذه بمعنى البنصر وألف سائرهما
بهذه بمعنى الخنصر ثم أضرب بها ضرب ولّى
السوء فى مال اليتيم»^(١٠).

وبينما تتفرع مثل هذه المقارنات عن الانهماك فى
المأكول، فإنها تخيل أيضاً إلى آداب وعادات حضرة
وأخرى أعرابية بدوية، فما يأتى عند كشاجم هو «أدب
النديم» وبضمنه وصف الطعام وطرائف الطبخ وصفات
الطباخ والفراش، وما يختلف عنه هو عادات العامة وتباين
عادات الأعراب وطبيعة طعامهم للشردة والرأس... إلخ.
أى أن التعددية اللسانية هنا تدلنا على وحدات وطباخ
وفئات، وهى تعددية توسع من أفق الحكى وتجعله مقروناً
بالخيالى العربية؛ أى بـ (ألف ليلة).

لكن التعددية اللسانية وما تفصح عنه دلاليًا ومعرفيًا
فى «أبى القاسم» تختلف فى فعلها عما هو عليه الأمر
فى «المقامة» أو فى (ألف ليلة وليلة)؛ فهى تتحقق فى
المقامة فى المواقف التى ينقاد إليها أو يأتىها المتشرد،
البطل المتهال، الساخر من نفسه ومن الآخرين، الطفلى
والعيار، فهى لغات السارد - الفاعل فى مواجهة الآخر
بلغاته أولاً. وهى فى (ألف ليلة وليلة) تتباين بتباين
الحكايات، وتتوزع فيها لتؤكد فى النتيجة اتساع الفن
لمثل هذا الاحتواء. أما فى «حكاية أبى القاسم البغدادى»
فثمة انهماك آخر فى تفضيل بغداد على غيرها، فكل
مقارنة فى مطلع السرد ووحداته تفتح على وحدة سردية،
لكن هذه الوحدات تلشقى الأخرى فى خيط التشالى
الذى يمكن أن نسميه بخيط «المتعة»؛ فكل وحدة
تسمى إلى تكوين مثل هذا الانطباع عن حياة مرفهة
متنوعة طريفة. وكلما قاد الخيط إلى متوالية دائرية فى
النوادر والقرائن والأوصاف تؤكد حضوره نسقاً لم بنية،
تستحق أن تسمى «بنية المتعة»؛ فهى مواجهة للزمن
صادرة له كما تظهر عند علون وهو يبنى:

فى السماء وأنفق، فكلام الغلام مشفوع بالحركة
والفنج والغناء: «من أرادنى مرة أردته ألف مرة ومن
أحبنى رياءً أحببته إخلاصاً ومن مات لى مت عليه»
ومثله مذكور وهو يبنى:

بلى ثم إن الدهر فرق بيننا
وأى جميع لا يفرقه الدهر

فالكلام والشعر المغنى بحيلان على عادات
وأخلاق وطباخ وقناعات، لكنهما يفصحان مقارنة أو
مفارقة أو تعارضاً عن حال المتكلم وهمومه ومشكلاته
وصفته؛ إذ كما يتندر الصبى علون نفسه:

«خلعت لكم ولم أتناول عليكم.. إذا بقل
وجهى وتدلّى سبالى وتولى جمالى وتكمش
خدى وتعوج قدى حاجتى والله إليكم غداً
أشد من حاجتكم إلى اليوم».

فالغد مظلم محفوف بالخطار، ولابد من استنزاف اللحظة
متعةً ووجاهة ومالاً. ومثل هذه القناعة تتسرب فى
الحكايات، وتفسر الانهماك الكبير فى الشهوات
وبضمنها المأكول والمشروب والمهبوب والمشموم وجمع
المال وطمره.

وما يبدو انقطاعاً فى الحكى لدى الأزدى فى
حكاياته مقارنة بـ (ألف ليلة) جرى تعويضه بذلك
التلميح؛ إذ يجرى التجسير معرفياً، فالانهماك فى اللذة
يتحقق استنتاجاً ليفضى إلى تصانيف الطعام، مستعيناً
بسلطة كشاجم فى أدب النديم أخذاً عنه ما قيل فى
الطباخ الحبشى ناريخ «فى دور بنى من ببغداد»^(٩)، وهو
لا يجمع بين «لونين ولا يوالى بين طعمين»، وكان
«والله يطبخ ما يفيق شهوة النعسان والشكلان والظهور
والمغموم»، فتأتى أكلة كالزهارباجة «كأنها ديباجة»
و «سكباجة كأنها جارية غناجة»، لكن بات
السرد - الفاعل لا يتوقف عند موائد عليّة القوم وإنما
يذهب منها إلى عادات «السفل» فى شواء الباذنجان، أو

ألا يا قوم خلّوني وشأني

فلست بتارك حب الغواني^(١١)

بينما تكون استجابة ابن المقنن^١ تخليقاً في المتعة والإنفاق فيبعث بالغلّمان لشراء ما تستحقه الجلسة من طعام وشراب ولباس، وهو يرى نفسه موفّقاً في الاختيار:

«كيف ترى فراستي من فراسة غيري؟ أبيع الله إلا ما يزينني ولا يشينني ويزيد في جمالي ولا ينقص من حالي ويقر عيني ويقصم ظهر عدوي».

أي أن تحقق لطف المنادمة وأنس الجلسة لم يعد شخصياً، وإنما يدل على رضا غالب وموافقة إلهية حميدة، فالمتعة مرضى عنها، ومظاهرها وجاهة وعزة، ونجاحها كيد للخصوم. إن المتعة واللذة تشتغلان إذن في داخل السرد بوصفها محمولات قوية للفعل، لكنهما تمتدان في الفضاءات الأوسع للوجاهة والصراع داخل المجتمع المترف من جانب، وبين الفئات المتباينة من جانب آخر.

ولهذا، فكل سؤال لاحق لباث السرد يلتقي خيط هذه البنية وتاليها، «فيقال له في أثناء المحاوره يا أبا القاسم تعرف شيئا عن السباحة»، فيكون الجواب: «أعرف من السباحة أنواعاً لم يحسنها قط سمك ولا بط»، ثم: «أريد أن أعرف شيئاً عن ألفاظ الملاحين وأحوالهم»، والمراكب، وتكون هذه الأسئلة وغيرها تمتدداً لخيط اللذة في السرد، فهي لا تنبني على (حدث) أو حيلة، وإنما تستجيب للرغبة في معرفة مكونات المتعة ومسمياتها وألفاظها. وتتأكد التعددية اللسانية في احتواء الاستفهام على ألسنة الحضور في الندوة أو المقامة بشكل مختلف عما هو عليه الأمر في هذه الحكاية؛ فرواد المجلس يشغفون بالمتعة لا بالحيلة، بمعرفة جليسه أبي القاسم لا بتحايله أو تنكره، فهم

يريدون منه ما يعلمون أنه عارف به، ولهذا تزدهم الإجابة بالتفاصيل التي لا تنبني على أساس «تنامي» الحدث، وإنما على أساس دائري ملتف، فيه الإضافة والإسراف والسجع، كما هو أمر الصعير بالحصارين ولغائهم والشطار وتخليقاتهم وبذاءتهم: «أنا الشيطان الأكلف أنا الدب الأكشف»، «أنا بوق الحرب وطبل الشغب»، «أنا الباقعة الشاطر أنا قلاع القناطر»، «أنا قتلت ألفاً وأنا في طلب ألف» و«نفيت ونور الله إلى الشاش وفرغانة ورددت إلى طنجة وإفرنجة وأندلس وأفرنجية وإلى قاف وخلف الروم وإلى سد بأجوج ومأجوج... فما قلعت لها ولا علفت فيها»، ولو اعترضه أحد: «لم أكلمه إلا كلمة أبدد بها عظامه فلا تجمع إلا في أشهر أو خزمت أنفه وجعلته في قرنه وصغته بهما أصبع رأسه مع رطلين من خراء». ويمضي العيار في نفس ما هو مألوف ودارج، وما هو متكرر من صياغات: «أستشكك فلا أعطسك إلا في الجحيم... إذا صاح آدم وا مفقوداه أجسوك ثم أفسوك»، ثم لو «كلمني الفيل لخرس ولو ضمنى البحر ليس ولو عضنى الأسد لضرس -» (ص ١٥٨)، وبعدها ينهال بالسباب السوقي على الخصم المفترض. أي أن احتواء ما هو سوقي لا يعرض للحياة الاجتماعية الأخرى وصنوفها في حاضرة الخلافة فحسب، وإنما يعربها أيضاً، ويجردها من رداء الغموض والإغراب والتباعد، فيعيدها إلى الجلساء وقد خلّت من عدوانيتها وحدثها، لتشغل مكانتها في حيز المتعة ورقعتها الممتدة فسيحاً في المحكى.

وبينما تتموضع الجوارى في أنساق العشق والإغراء والبيع والمكابدة والمغامرة أو الوساطة في «ألف ليلة وليلة»، فإن حكاية أبي القاسم لا تكتفي منهن بما يماثل جوارى (الليالي) من إلاماء الشواعر والمغنيات؛ فجارية أبي على بن جمهور زادمهر تعنيه لأنها تجمع في شخصها الرفيع والسوقي، الحب والشهوة، الجمال والظرف. ولهذا يعرض لها أبو القاسم بالتقديم؛

فهى: «طيبة الغناء كبيرة الأثراب والنسوان».

وهو: «من أبرد الناس وأوحشهم».

وهى: «تماجن».

وهو: «يكثر التعائب والتهاجر والدلال».

وهو يكتب لها رقعة لتحضر وتغنى لزهارة
«أبى الحسن الدورقى له»، وهو صديقه يريد سماعها لا
غير، فيكون جوابها: «هو ذا أراه مقرطم السبال جب
خراء». وعذرها أنها مريضة؛

«لا أقدر على فتح عيني من الصداق وحلقى
منطبق من الباذنجان الذى أكلته أمس».

ثم يعيد باث السرد العرض، فيقول: «هذا أبو على
أهدل الشفتين واسع الفم غليظ اللسان»، وهى «ضيقة
الفم»، فقال لها: «بحياتى عليك أدخلى لسانى فى
فيك»، فقالت: «لم؟ قد قامت القيامة حتى يبلع الجمل
فى سم الخياط».

وعندما حضر لديهم «فتى من مشايخ بغداد» وقد
عشقها لاحقاً كاتباً لها:

أرشدنى إلى خيالك حتى

أنقضاه مرعداً لى عليه

أجابته: «يامدبر أنا أعمل بك ما هو خير لك من أن
يطرقك خيالى. احمل دينارين فى قرطاس حتى أجيئك
أنا بنفسى». ويتدخل باث السرد فيقول: «والجارية
بغدادية لا تعرف إلا الدنيا والدنار». أى أن أنساق الروى
عنها ليست كـ (ألف ليلة وليلة)، حيث يلعب العشق
فى غير الوسيطات ويحتم المغامرة.

أما سياق حكاية جارية بن جمهور فهو أكثر
التماساً للواقع، فصاحبها موسر يغيظ باث السرد، «فهو
من كبار التجار قد أعطاه... من إذا أعطى لم يخل...
وأذل له ما أعز لغيره»، وهو كما يأتى على لسانها فى
مراسلتها له «تاجر السلطان العظيم الجليل».

أما ظرف المراسلة فهو أنه يبعد بينها وبين زوجها
ابنة عمه، فالأخيرة وضعها فى واسط، والجارية فى
البصرة، وأقام فى بغداد «فأقبل على تجشم المعالى
بنشيش المقالى ومعاقرة الدنان وسماع القيان ومواصلة
السرور ومقابلة البدور». وكانت النتيجة ضجر زادمهر،
فكتبت عدة مرات. وهاهو كتابها الجديد:

- فهى تشكو الوحدة: «أنا محبوسة فيها - أى داره فى
البصرة - مثل بعض المهجانيين».

- وإن ما يأتىها من إيراد دوره فى البصرة لا يكتفيها: «لو
شربت منها فقاعاً ما كفتنى».

- إن وكلاءه (السفل) لا يفتون عن شىء.

- إنها تريد: «نفقة تكفينى وكسوة ترضينى».

- إنها ليست كـ «سنتك المعززة» فى واسط، تلك
«الحمارة البلهاء التى فى دارك تكسر الجوز على
رأسها ولا تجسر تكلمك تظن أنك الوزير ابن الزيات
أو إبراهيم بن المدبر»^(١٢).

- أما زادمهر فهى «تدقك دق الكشك وتهينك هوان
الكتان».

- وهى تميد له أنها «محبوسة» كالمهجنين.

- وتثور فتقول: «خلصنى منك ومن رؤيتك».

- إنها لا تريد مزيداً من الانتظار فيذهب: «شبابى على
انتظارك وأنت مشغول عنى بفرارك».

- وتهجم بأنه صار «لوطياً صاحب غلمان ومردان».
فتحذره من البطر: «فإن الحايك إذا شبع سقى ابنته
ملكة».

- وتصرخ به: «وحياة أنفك المعوج وكحللك وشواهيرك
لأكافئك صاعاً بصاع».

فتخرج إلى البصرة، و «إذا خرجت الجارية للغناء
دخل سراويلها الزناء»، وتهدهده بأنه إذا ماطل فإنه

«يشتهي أن يـ .. كهـا إنسان»، وإذا أخذ الغلمان: «أخذت أنا الأحداث، وإذا أخذت في النساء ساحقت»، ثم تضيف: «إن عشقت تمسقت من هو أحسن منك وإذا تزوجت تزوجت من هو أظرف منك» (ص ٧٤ - ٧٥).

أى أن المراسلة ليست مدفوعة بطلب الحاجة والنفقة كما يعلن مطلع الرسالة، أو كما يظن باث هذه الرسالة: فمن المراهنة الأخيرة يتبين أنها أمينة له وفيه عليه مسهدة له: «إنك لا تراد حتى تعطى ذهباً وأنا أريد وأعطى ذهباً»، كما أنها تحذره من الذهاب إلى غيرها، بعدما كان لا يهتأ بالنوم إلا معها؛ فهي عارفة بتأثيرها الجسدى فيه: «ما أعجل ما نسيت ذاك الذى كنت تقول ما يهيننى النوم حتى أمسك بكفى»، فتهدده، ما إذا كان يظن أن طول الغياب يقيه له: «برهشه لا أملشه حتى تعود... وتضع كفك عليه فتعلم أنه لم يمسه أحد».

فاللذة القائمة يعرفها الطرفان ويتناجيان بموجبها، وتستخدمها لاستدراجه ثانية: «ولم لك صادفت أكبر.. وأنعم وأحر وأضيق». أى أنها رغم الشتيمة لم تزل تريده وتتمناه، ولم تزل تلجأ إلى ما يشكل الإغواء لديها، عارفة بشخصه ورغبانه ونزواته.

ومثل هذه الرقعة تعد من الأجناس المدخلة على المحكى، فالحكاية تشعب بتعدديتها هذه كلما احتوت أجناساً أخرى كالأغنية والشعر والرقعة والمنثور وأدب النديم والملحة والطرفة والنادرة، وهو ما تستعين به «حكاية أبى القاسم» لضمان خيط اللذة وبنية المتعة، فاسحة المجال أمام المتلقى والجلس لتبين فضاءات المحكى الواسعة، حيث الإسراف والجهون واللذة والصراحة حد الوقاحة، والوقار والشتيمة والنسيمة، والوفاء والخيانة، والغنى والفقر، والبغاء والفساد: «أهلفك شهوتك يا ابن جمهور عليك بالقحاب اللواتي يشبهنك فإنهن كل سبعة بصفعة» (ص ٧٧٤). أى أن الأجناس المدخلة كهذه الرسالة تعدد من فضاءات المحكى وتقود إلى

معرفة ما لا يتضح بيسر فى الحكايات التى تعنى بالحدث أو بالحيلة؛ وكلما تقلص ميدان الحدث ومتوالياته، اشتد خيط اللذة ودوائر الإفصاح والكلام واتضحت معالم بنية المتعة التى تمسك بمثل هذه الحكاية من خلال الوسائط والقرائن والشخص موضوعه بين طرفى الاستفهام والإجابة اللذين يستعدهما الراوى بين مقطع وآخر كلما جرى الانتقال من وضع معين إلى غيره.

وبينما تلجأ حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى الاستعارة والمجاز والتورية كلما تكررت مشاهد الجماع: «درة لسم تشقب ومطبية لم تركب»، كانت حكاية أبى القاسم تسمى الأشياء بأسمائها كما جرت فى حينه.

ومهما يكن حجم التفاوت بين «حكاية أبى القاسم» والحكاية الحضورية الشهرزادية، فإن الحكاية تعرض لانشغالات أخرى فيها قدر كبير من التوصيل والتبليغ والهدم والحضور الشخصى، بينما تتضاءل هذه وتختفى أمام جريان السرد فى (ألف ليلة). لكن «مستفصح» «حكاية أبى القاسم» يمثل الخطاب المهشم أمام الذوق السائد على الرغم من حضوره الأساسى فى الحياة العامة، وهو فى ذلك رفيق اللبالي فى تناميها واحتمالات تداولها الأوسع بين فئات اجتماعية متعلمة وعادية. كما أن القراءة المدققة فى الحاكي والمحكى ومنتوجاته فى العصر الوسيط قد يقود إلى العثور على مشابهاة كبيرة غاب بعضها اضطراراً أمام السيادة الذوقية للخطاب الأمر، وهى «مشابهاة» قد تضطرنا إلى مراجعة واسعة لتاريخ الأجناس الأدبية وحضورها وضمورها، قبل الإمساك بدقة بما ترتب بموجب هذا التاريخ فى الذاكرة العامة التى لم تزل نشغل معها بحذر أمام طفيان المادة الجديدة قادمة إلينا عبر الوسطاء، كما هو الحال دائماً فى حركة الثقافات بموجب جدليات الاستجابة والمواجهة، الطلب والتردد، كلما ازدهرت ثقافات وضمرت أخرى.

المواش

Abbott, Nabia. "A Ninth - Century Fragment of the Thousand and Night ...". *Journal of the Near Eastern Studies*, VIII, No. 3 (July 1949), pp. 29-64.

٢ - الفهرست، طبعة طهران ١٩٧١، ص ٣٦٣ - ٣٦٤، ٨٦، ٢٠٨، ٢٢٥، ٢٧٧، ٣٦٧ للإشارات اللاحقة. ونسرد الإشارة للجهدبارى فى مقدمة الزواء والكتاب أيضاً، تحقيق مصطفى السقا (القاهرة: الحلبي، ١٩٣٨).

The Art of Story - Telling (Leiden: Brill, 1963), pp. 20, 41-43.

- ٣

٤ - تحقيق واد القاضى، ص ٢٣. الإشارات اللاحقة لنسخة أحمد أمين (القاهرة: المصرية، ١٩٥٣).

٥ - تحقيق أحمد أمين، ج ٢، ص ١٨٣.

٦ - تحقيق آدم متر (هابدليج ١٩٠٢ - منشورات مكتبة المتن القاسم الرجب - تصوير بالأولست).

٧ - حكاية أبى القاسم البغدادى، ص ٧٦، ٤٦ - ٨٦، ٨٨.

٨ - المصدر نفسه، ص ٧٩، ٧٨. ورد النص فى الإمعان والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، ج ٢، ص ٥٩ - ١٨٣، بإشارات ضالفة فى الفقرات السابقة.

٩ - المصدر نفسه، ص ١٨، ١٩. ستوضع أرقام الصفحات فى المتن بعد هذه الإحالة.

١٠ - ص ٨٦. راجع أيضاً كتاب السرى الزواء، المذهب والمحبوب والمشموم والمشروب (م ٣٦٢ هـ) تحقيق مصباح علا ونجى (دمشق: المجمع العلمى)، وكانت الكتب التى صدرت فى هذا الميدان كثيرة ذكرها محمد بن إسحق النديم فى الفهرست (طبعة طهران ١٩٧١)، ص ٣٧٧ - ٣٧٩.

١١ - كأنه يكرر نداءات غيره من بين السابقين أو اللاحقين عليه ومن بينها صحبة السرى الزواء (ت ٣٦٢ هـ) ص ١٨٦.

تمت من اللذات قبل نساها

وبادر لينا للمحطوب لراس

١٢ - أما السياق الأوسع فهو الذى يرد فى:

المروى أو الظرف والظرفاء للوفاء، إذ يقول (طبعة صادر): "إن محبتهم تظهر ما ظهرت علامات البسار والمال، وتتفعل الإفلاس والإقلال"، ص ١٣٤. وفى حين ظهرت كتب كثيرة فى الظرف منها لعبد الله بن أحمد بن أبى طاهر، كتاب المظرفات والمظرفين، الفهرست، ص ١٦٤.



موت الأحب وقيامته

محمد بدوي*

«الجسد المضحك، المكون من ثعرات ونواشر (...) لا يتفلق ولا
ينجز ولا يصبح جاهزاً، إنما يتجاوز ذاته ويغطي حدوده».

ميخائيل باختين

- ١ -

في النشرات الأولى لـ (الليالي)، ترك الناشرون نهر
الحكايات بنسب دون سدود. لكن فيما بعد، وضعوا
لكل حكاية عنواناً أو اسماً على وجه الدقة يلمح أهم
ما في الحكاية عبر استخدام الفاعلين الأساسيين فيها.
فالعنوان غالباً نزع على عجل من كلام السارد، ويبدو أن
الناشر وجد عنوان الحكاية طويلاً فاختصره، أو أنه رأى
مزين بغداد أكثر أهمية وثراء من أن يلحق بآخرين فخصه
بعنوان مستقل. مهما يكن، فنحن مع حكاية واحدة لا
حكايتين؛ لا لأن المجاورة تجعل من السابق جذراً للاحق،
ولا لأن لكتة السرد تأخذ هيئة التسع لما ظنه الناشر
حكايتين، بل لأن لدينا حدثاً واحداً وشخصيات واحدة
يحرص السارد على تتبع مصائرهما حتى نهايتهما، كما
يفعل دائماً، عبر حس سيرى واضح. إلى ذلك كله،

حين يصل القارئ إلى نهاية حكاية «الخياط
والأحذب واليهودي والمباشر والنصراني»، في النشرات
الحدثية الشائعة لكتاب (الليالي)، سيشعر فوراً أن هناك
شيئاً ناقصاً. ولو واصل القراءة فدخل إلى الحكاية التالية
التي يحملها اسم «حكاية مزين بغداد»، فإن ما أحسه
وأربكه سيتحول إلى يقين؛ فالحكاية الأولى لم تنته، فيما
تلوح الحكاية الثانية بلا رأس، لأنها، ببساطة، بلا بداية.
وحتى لا يتحول ما يقرأه إلى ركام من الأحداث
والمشاهد العاجزة عن إنتاج معنى، لابد له من رفض
الانصياع لهذا التدمير للجسم الفيزيقي لنص واحد.

* مدرس الأدب العربي الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

تسج مجموعة أخرى من الحكايات، تكون غالباً مرتبطة بها على نحو من الأنحاء. كأن الحكاية أم تنسل أبناء قد يحملون بعض صفاتها فيشبهونها، وقد يمتازون عنها، معلنين لهم هوية خاصة، لكنهم في النهاية لديهم، لو أرادوا، حرية الانفصال عنها والتحرر من أمومتها. الحكاية الإطار هي حكاية الأحذب طبعاً، فيما تمثل السلسلة الحكائية الداخلية، الحكاية الثانية.

- ٢ -

الأحذب، كما هو واضح من العلامات اللغوية المصاحبة له، شخصية كائن تهيمن عليه صفاته الجسدية، أو على الأحرى صفة جسدية واحدة هي التحذب، فتطفي على اسمه وتقوم باختصاره في لقب، ثم تحدد له دوراً ووظيفة، لا في الحياة فحسب، بل في السرد أيضاً. رؤيته، كما يقول السارد: «تضحك الغضبان وتزبل الهم والأحزان». لذلك يضعه السارد في مجال ينمية منذ السطور الأولى، فيأخذنا من ثم إلى فضائه. كان يسير سكران، يغنى، فرأه رجل محب للهو والطرب، وكانت معه زوجه الضخمة الثوافة إلى فعل خشن بعد انتهاء زوجها من غشيانها. وعلى هذا النحو، يلوح الأحذب للرجل وامرأته موضوعاً للرغبة، فيحزمان عليه ويذهب معهما إلى البيت. كان يمكن لسارد آخر غير سارد (الليالي) أن ينتج من هذه العناصر حدثاً فكاهياً، في منادمة برهة تنتهي كما بدأت. أقول «فكاهياً» قاصداً، لأن السارد ألزم نفسه حين خلق أفقاً للتوقع، ينأى به عن الجد والجهامة. لقد ألقى في السطر الأول بحافز لابد من استثماره، وهو التكوين البدني لبطله.

لكن ساردنا لا يمكن أن يقتنع بسهرة تقليدية كما بدأت، وإن اقتنع هو فلا أظن أن متلقيه سيشاركه. كلاهما، السارد والمتلقي، واقع في أفق من السرد وتلقيه، يخلق صفات وخصائص معينة، تكونت عبر لقائهما الممتد.

لدينا النهاية التقليدية؛ حيث ينحل النسق في هدوء، انتظارا لحي هازم اللذات ومفرق الجماعات.

ينهى السارد الحكاية قائلاً:

«ثم إن الملك أمر أن تسطر هذه القصة فسطروها، ثم جعلوها في خزانة الملك ثم خلع على اليهودى والنصراني والمباشر وجعل الخياط خياطه ورتب له الرواتب وأصلح بينه وبين الأحذب وخلع على الأحذب خلعة سنية مليحة ورتب له الرواتب وجعله نديمه وأنعم على المزين وجعله مزين المملكة ونديمه ولم يزالوا في الأذ عيش وأنها إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات».

القارئ الخبير بـ (الليالي) يعرف أن للبداية مواصفات وللنهاية كذلك مواصفات تكونت عبر ممارسة طويلة للسرد. وهنا - في هذه النهاية - جمع السارد الأبطال الأساسيين لأنه صاغهم في حكاية واحدة، لها فضاء واحد ونهاية واحدة يتطابق فيها انغلاق قوس الحياة مع انغلاق قوس السرد. وككل حكايات الملوك والسلاطين المحبين للسمير، يكافئ الملك الأبطال الساردين على ما قدموه له (ولنا) من متعة عبر سردهم المطرب المريب، ويتحقق للمتلقى ولو في يوطوبيا النص حلمه بالجرة الذهبية فهو، كهؤلاء الساردين المجهولين، يحلم لو يخلع عليه وترتب له الرواتب، ليقتضى عمره الباقي هائناً في كن شبيه بما يخلقه السرد؛ حيث الجوارى الفائنات والقضاءات العجيبة والسمير الممتد، إلى أن يأتي هازم اللذات ومفرق الجماعات.

وإذا كنا إزاء حكاية واحدة لا حكايتين بالمعنى السابق، إلا أننا بالقدر نفسه من القوة مع حكايتين، لكن بمعنى آخر ينهض على تولد واحدة من الأخرى. بهذا نكون مع حكاية إطار بالمعنى التقليدي، أي الحكاية التي

تنزل الكلاب عليه من السطوح وتأكله جميعه. وكما تخلص الخياط وامرأته من الأحذب، وكرر فعلهما اليهودى وامرأته، يسير على الدرب نفسه طبعاً المباشر على مطبخ السلطان.

حلقة سردية واحدة هي الحلقة الثانية، تنهض على التكرار وسوء الفهم والمصادفة. الأبطال يمكرون أو يمكر السارد بهم، ونحن نتابعهم لاهئين، حتى إننا لا نتوقف للسؤال عن أى شىء. ولأن السارد يعرف الخيط الرفيع الفاصل بين الجد والهزل، وحتى لا يتكرر السلوك نفسه إلى مالا نهاية، يقوم بتوريث الرجل الأخير؛ القبطى السكران، الذى وقف يريق الماء فى الظلام فلما رأى الأحذب واقفاً مستنداً على الحائط «ظنه» رجلاً يريد أن يخطف عمامته: «وكان النصرانى قد خطفوا عمامته فى أول الليل فلما رأى الأحذب واقفاً اعتقد أنه يريد خطف عمامته فطبق كفه ولكم الأحذب على رقبته». وفى الحال يجد الحارس قد قبض عليه وساقه إلى الوالى، أى إلى الموت. فكما تحول الهزل إلى جد، مع الخياط وامرأته، تروح السكره ونجى الفكرة.

لكن قبل شق النصرانى، وقد نصبت له «الخشبة»، يشق المباشر طائفة أهل المدينة التى تشهد القصاص، معلنا مسؤوليته عن موت الأحذب. وهكذا، قبل البدء فى القصاص، يبرز رجل آخر لينقد المعترف، اليهودى، ثم أخيراً الخياط، فتكون الأخبار قد وصلت إلى السلطان الذى يحضرهم ليفهم ما جرى، فيتوقف السرد، ظناً أن الأحذب ميت فعلاً، لتبدأ سلسلة الحكايات الداخلية. لقد أخذنا السارد من الميدان الذى يجرى فيه مشهد الشق الذى لم يتم، إلى قصر السلطان، ليأخذ الملك صورة شهریار المهب للحكايات، ويتحول المتهمون بقتل الأحذب من صانعين للفعل إلى رواة، أى يقومون بالدور نفسه الذى أوكله السارد لشهرزاد فى الحكاية الإطار، فيبدو أن السمر مفضل فى مكان له فخامة القصور.

سارد (الليالى) مولع بتفجير دراما عالية الصوت، خشنة، تنكس على الصدفه، وتكسر التوقع؛ فيتحول الحدث البسيط إلى حدث وحشى؛ أو على وجه الدقة اختباره بين الممكنات المفروضة عليه، يذهب دوماً إلى تنمية نصية تأخذ النص دائماً نحو الإثارة والغرائبية.

وهكذا يجعل السارد عشاءهم سمكاً وخبزاً وليموناً. ولأن الزوجة راغبة فى مرح خشن، فقد أخذت جزلة سمك كبيرة ولقمتهما للضيف، وسدت فمه بكفها وأقسمت أن يأكلها دفعة واحدة، فى نفس واحد، ودون مضغ. وبالطبع ابتلعها الرجل الصغير الثمل «وكان فيها شوكة قوية فتصلبت فى حلقة لأجل انقضاء أجله».

إلى هنا تنتهى الحلقة السردية الأولى لسارد عجول، يأخذ متلقيه مباشرة إلى حدث صاحب؛ إلى أناس راغبين فى متعة خشنة، تحول الجد إلى هزل. وبدلاً من الحصول على طرفه أو مشهد ضاحك، قد يذكر بما كان يسود قديماً على المسرح من تولد الضحك من مناظر الصنع والتعذيب الجسدى... إلخ، يجد العايشان «نهرشان أمامهما جثة رجل غريب تعرفاه منذ برهات. تدفع المرأة آدمها إلى الفعل. وحين يجد الجد وتتكشف هيمنة الرجل عن ضعف باد فى عجزه عن التصرف، تتقدم هى لتشير عليه بما يجب عمله، متسائلة «ما هذا التوانى؟» ليكون السؤال استنكاراً منطوقاً على جواب. وهكذا يلتقيان به أمام بيت طبيب يهودى، ويتركانه ويهربان. ولأن الشكافة ترى أن اليهودى بخيل محب للمال، فقد تركا له نصف دينار ليجتلع الطعام، فإذا به أمام المأزق نفسه.

تكرار المأزق معنى تكرار سلوك التسخلص منه، فلليهودى امرأة تستطيع كإمرأة الخياط أن تمكر وتحتال وتجد حلاً. ويكون الحل التسخلص من الأحذب؛ «نطلع به إلى السطح ونرميه فى بيت جارنا المسلم فإنه رجل مباشر على مطبخ السلطان وكثيراً ما تأتى القطط فى بيته وتأكل مما فيه من الأطعمة والفيران وإن استمر ليلة فيه

حتى الآن، صاغ السارد ثلاث حلقات سردية من حكاية الأحذب ثم توقف. الحلقة السردية الأولى تتمثل فى لقاء الأحذب بالخياط وزوجه. والحلقة الثانية حيث محاولة التخلص من الجثة، ثم الحلقة الأخيرة؛ أى الاستعداد لشق القبطى، وتوالى اعتراف الجميع، ثم يتوقف السرد.

توقف السرد معناه تأجيل الكشف عن حقيقة ما حدث؛ كأن السارد يمعن فى إثارة شوقنا، تاركاً المجرى الرئيسى للحدث، ليدخل فى تفاصيل جديدة، أى يبدأ فى سرد الحكايات الداخلية التى تقوم بمهام عدة، منها تقديم شخصية المزين الذى سيقدر له، فيما بعد، إنقاذ الأحذب. هذه الحكايات تصلنا من خلال شخصيات لفاعلين أساسيين. وبرغم هذا، فإن وظيفتهم تغلب عليهم؛ فهم فى النهاية ينهضون بأداء وظائف محددة فى حكاية الأحذب، دون أن ينهض أحدهم بفعل يخصه هو، فمثل هذا الفعل إن حدث سيخرجه عن مشروع الحكاية أو يجعله بدءاً لمشروع آخر. للحكاية مشروعها الذى يجتذله جهاز السرد، ولا حياة لأحد خارجه.

أن ينهض الفاعلون الأساسيون بدور القصص عن آخرين، فهذا معناه أنهم شخصيات يتم اختزالها إلى وظائف سردية. أما حين نتحدث الشخصيات عن نفسها، فثمة مجاوزة لهذا الدور، لأن الحدث حينئذ يتطابق مع الشخصية؛ فالبطل هو السارد وموضوع السرد، ولذا تبرز فى هذه الحالة النفخة الذاتية فى الكلام.

ليست الشخصيات - هنا - منحصرة فى كونها مجرد أفواه تتكلم، لكنها تصبح كذلك حقاً حين ينحصر وجودها فى الكلام دون الفعل. شخصية الأحذب، وهى شخصية أساسية بالطبع، لا تقوم بفعل بل تتلقاه، ومن ثم صاغتها الحكاية من صفة بذنية ومهنة، أى التحدث والإضحاك، وليس لها من وظيفة أخرى سوى أنها موضوع الحكاية برمتها، فيما تبرز

الوظيفة فى شخصيات أقل منها، بل وضعت فى خدمتها مثل الخياط واليهودى والمباشر والنصرانى، وهى جميعها شخصيات تتمتع بالأحذب وتنميه، وقد قامت الحكاية باختزالها على مستوى التكوين فى علامة واحدة هى مهنة صاحبها أو ديانتها. فالخياط والمباشر اختزلا فى مهنة، فيما اختزل اليهودى والنصرانى فى ديانتيهما. أما الخياط، فهو أول من نلتقيه؛ أول من يبدأ حدث استدراج الأحذب إلى الموت، أى أول من يدير ماكينة السرد، كما أنه قناة اتصال الحكاية وأبطالها بالمزين، الشخصية الأساسية التى سيقع عليها عبء استنقاذ الأحذب. أما اليهودى، فإنه - فضلاً عن دوره فى حكاية الأحذب - يسرد حكاية أحد الشبان، ويمكن السارد من إبراز رؤية الشقافة للآخر المختلف فى الدين. وهكذا، سينهض المباشر والنصرانى بدورهما فى تنمية حدث الموت الوهمى، ثم يسردان بدورهما حكاية من الحكايات الداخلية.

- ٣ -

لدينا فى الحكايات الداخلية، فضلاً عن حكاية الأحذب، حكايات أربع لأربعة شبان ومعهم نساؤهم طبعاً. وحكاياتهم جميعاً تصلنا عبر رؤية سردية لآخرين؛ هم النصرانى والمباشر واليهودى والخياط، هذا فضلاً عن حكايات إخوة المزين. كل حكاية من حكايات هؤلاء الشبان تبدأ برؤية عضو مبتور. النصرانى يواكل الشاب الأول، فيرى يده المقطوعة. والمباشر يلحظ الشاب الذى أصابه الهلع حين رأى الزرباحة فيسأل عن السبب، وكذلك اليهودى والخياط؛

* فقلت يا سيدى فرج عنى كبرى لأى شئ
أكلت بيدك الشمال.

* وقلنا له ما بقى لنا صبر على حديثك والإخبار
بسبب قطع إبهامى يديك وإبهامى رجلك
وسبب غسل يديك مائة وعشرين مرة.

* فقلت له ناولنى يدك فأخرج لى يده اليسرى فتعجبت من ذلك وقلت فى نفسى بالله. إن هذا الشاب مليح ومن بيت كبير وليس عنده أدب.

■ وإذا بصاحب الدار قد دخل ومعه شاب وهو أحسن ما يكون من الجمال غير أنه أعرج.

بدء كل حكاية على النحو السابق بنى بأهمية هذه العلامة الجسدية، كأن السارد يرى فيها تلخيصا لتاريخ الكائن الذى قرر أن يسرد حكايته فتتحول من جرح - عاهة إلى علامة مثقلة برمزيتها. هذا ما يفسر السؤال عن الجرح، وعن سببه، أى عن تاريخ المعاناة الذى خاضه صاحب العاهة، فلو كان المسرود عنه أعمى مثلاً ما كان ذلك مثيراً بالقدر نفسه الذى يحققه كونه مقطوع اليد، لأن الأعمى قد يولد كذلك وما هكذا مبتور اليد أو الإبهام. يؤكد هذا أن أحداً لم يسأل الأحدب لم هو أحدب؛ لقد ولد هكذا، أى أن عيب بدنه لا يخفى وراءه تاريخاً.

بتر الأطراف عنصر جلى فى الجسد الفيزيقي للحكايات؛ إنه علامة نصية واضحة، تجده فى حكايات الشبان الأربعة وفى حكايات إخوة المزين الذين يعانون أيضاً من عاهات. فشمسة الأعرج ومقطوع الشفتين والأفلاج ومقطوع الأذنين... إلخ، فضلاً عن واحد من هؤلاء الإخوة أعمى. وهكذا، نجد أننا فى كون من العاهات التى كدسها لنا السارد، عاهات تثير السؤال عن تاريخها وسببها، فهى دلالة على الإيذاء البدنى والنفسى، وعاهات يضمها السارد فى سياق آخر فكه. العاهات الأولى أقرب إلى عوار الصعاليك الثلاثة فى حكاية «الحمال والبنات»، أما العاهات التى نجدتها فى إخوة المزين، فهى لا تعنى تنزلاً فى المرتبة ولا سبباً لاكتسابها، إنها عاهات مجانية دون ثمن لصعاليك ليس لديهم ما يفقدون.

حين يلفتنا السارد إلى العاهة على هذا النحو، ففعله قريب من فعل الشاعر فى إلقائه قصيدته إذا أحدث نبراً فى موضوع معين، لكن هذا اللفت فى حكايات الشبان الأربعة وشحوه أو انتفائه فى حكايات إخوة المزين يشير السؤال؛ لم يلفتنا السارد إلى أهمية العاهة فى شخوص، ولا يتوقف لدى العاهة نفسها أو ما يشبهها فى شخوص آخرين، لأن الشبان الأربعة تجار أغنياء فحدث لهم ما لا يجب فيما إخوة المزين صعاليك؟ أم لأن السارد يجعل من دوال نصه ما يفارق بعضه بعضاً، فيجعل علامة سمبوطيقية فى نصه تحمل دالتين فى آن.

العاهات والميوب البدنية: التحدب فى الأحدب والمرج وقطع الأذنين والشفيتين... إلخ فى إخوة المزين، تفجر الفكاهة، فيما تخصص عاهات الشبان الثلاثة بإثارة نغمة غرائبية فقط. فلماذا؟

تنظر الشقافة إلى الجسم بوصفه وديعة من ودائع الله التى أؤتمن عليها صاحبها؛ فالإنسان ليس حراً فى جسمه بحال، ولا يحق له التصرف فيه. الوديعة ما أودع لديك حتى يحين وقت ما، هو وقت استردادها، بذلك ليس لك أن تتصرف فيها سلباً أو إيجاباً. لقد خلق الله الإنسان فى «أحسن تكوين»، خلقه وأبرأه وصقله، فإذا وقع بهذا المخلوق الجميل ما يشوه جماله عوقب من قام به، حتى لو كان صاحب الجسد نفسه، له فحسب أن يذل يده أو ساقه أو الجسد كله فى سبيل الله، أما بذل شئ من الجسد فى سبيل آخر فلا يحق له. يمكن فقط للجماعة ممثلة فى ولى الأمر أن تفعل؛ أى أن تتدخل فى هذا الجسم بالتر توقيماً لعقاب حدد سلفاً. ولهذا، فإن فعل البتر فى هذه الحالة قصاص؛ رغبة فى الإيلاء وإصرار على إشهار الجرم. وهكذا، سيظل المعاقب يسير بين الناس، مشقلاً بمعبه باهظ هو يده المقطوعة على سبيل المثال، يحملها أينما حل وتفضح فعله الذى خرج به على ما اعتبرته الجماعة محرماً. ولدى العرب فإن أى

ولم قالت لى هل لك زوجة فقلت لى لا أعرف امرأة
ثم بكيت. لكن إذا كانت الفتاة فى الحكاية السابقة
تمنح صاحبها جسدها ومالها، فإن الفتاة هنا ذات علاقة
بالسلطة، فهى كهرمانة فى قصر الرشيد. التقى الشاب
الأول بصاحبته فتحابا وتواعدا، وما إن التقيا حتى
تضاجعا، لكن العلاقة بالسلطة هنا تجعل الأمر أكثر
صعوبة وتعقيدا، فيسر الفتى باختيار صعب: «ونحن نريد
فى هذه الساعة أن ندخل بك الدار فإن دخلت ولم يشعر
بك أحد وصلت إلى تزويجك لياها وإن انكشف أمرك
ضربت رقبتك». وبرغم أنه عرض نفسه لخطر الموت فإن
صاحبته تنزل به عقابا ظالما، ففى ليلة بنائه بها يرتكب
خطأ هينا إذ يعانقها وفى يده آثار الزرابعة فتقطع لإهامى
يده ورجليه. بعد ذلك «طاب قلبها» ورضيت عنه
فمنحته مالا ليشتري دارا لهما.

أما الشاب البغدادي الثالث، فينفق ماله فى مصر.
وفى دمشق يلتقى فتاة تمنحه جسدها. وفى المرة الثانية
تصطحب أختها الشقيقة للغرض نفسه. لماذا أتت بأختها
وطلبت من صاحبها أن ينام معها. يدرك السارد أن
الحدث على هذا النحو لا يستطيع أن يقف على قدميه
دون عون منه. فيطرح بالفتاتين معا، بأن يجعل الأولى
تقتل الثانية غيرة على صاحبها، بذلك يستطيع السارد أن
يضع بطله أمام حلقة جديدة تقود إلى إكمال مخططه،
فهو مفلس ولا يجد أمامه سوى أن يسبع العقد الذى
كانت القليلة تتزين به ليكون العقد الخيط الذى يكشف
سر كل شيء. وهكذا تقطع يده بتهمة السرقة ويقف بين
أبى الفتاتين «صاحب دمشق» الذى يلزم المحاسب بدفع
دية الهد المقطوعة ويوزجه من ابنته الصغرى غير الشقيقة
للأختين السابقتين: «أريد أن أزوجه ابنتى الصغرى فإنها
ليست شقيقة لهما وهى بكر ولا آخذ منك مهرأ وأجعل
لكما راتباً من عندى وتبقى عندى بمنزلة ولدى». ويطهري أن يفرج الشاب بهذا الانتقال من وضع المتهم
بالقتل والسرقة إلى وضع السيد الثرى «ومن أين لى أن

بتر لعضو من أعضاء الجسم ذو دلالة؛ جز الناصية دليل
هزيمة الفارس، وحلق اللحية دليل على شوب ما؛
فضيحة أو انحراف عن المثل الأعلى للرجولة. أما تجريد
الرجل من فاعليته الذكورية بخصيه فهو آلية مجتمعية
تنجت فى ظروف معينها، سعيأ إلى تجريده من آلة مهددة
لحریم ماله. فى حالات خاصة يصل الأمر إلى حد
إزهاق الروح أى إعدام المهرم، وأحيانا الانتقام الوحشى
كالصلب أو التمثيل بالأعضاء. فى حكايات الشبان
الأربعة يتخذ السارد من البتر حافزاً يبرر سرده، فالحكاية
إذن نخبرنا بحدثها المركزى قبل أن تبدأ، فهى لا تشغل
متلقيها بنهاية الحكاية بل بكيفية حدوث فعل البتر،
وتبريره.

الشاب الأول ببغدادى تاجر، وفى القاهرة يقع فى
الحب. غريته عن بلاده ووحدته يدفعان به إلى الحب
الذى يلوح ملاذاً وحماية واكتشافا للمرأة والمثقة، والألم
أيضاً. وككل حكايات الحب التى يكون أبطالها تجاراً أو
أبناء تجار، يكون السوق موضع اللقاء على نقبض البيت
الذى يتحقق فيه الوصال. بيد أن علاقة الحب تحمل
جرثومة موتها. سرعة استجابة البنت تجعل الشاب ينقدها
مالاً مقابل الحب، ومن ثم يصحو من نومه يوماً فإذا ماله
قد تبدد فيندفع تحت وطأة الحاجة إلى سرقة مبلغ ضئيل
فتقطع يده. الفتاة على نقبض ما تصور الشاب تمنح
جسدها لأنها راغبة فى ذلك، ولأنها محبة، وما إن تعلم
بحكاية سرقة وقطع يده حتى تتزوجه وتمنحه مالها
الكثير وترد عليه ماله، لكنها لحزنها على يده تمرض
«ويشتد بها الضعف» حتى تموت. بذلك يتحقق دعاؤها
حين لقيته أول مرة «جزاك الله خيراً ورزقك مالى
وجعلك بعلی». لقد صار البغدادي الذى أدمن القاهرة
غنياً، لكنه عاد ثانية إلى وحدته.

الشاب الثانى يمانى ظروفأ شبيهة بظروف هذا
البغدادي، إنه عار من الحماية، حاملاً عبء بنوته لأب
مسرف مات عن ديون كثيرة. إلى ذلك، فهو بلا امرأة

فى فضاءات طابعها شعبى، لنجد أنفسنا مع نمط معين من المسرح، يعتمد المفارقة بين الوهم والحقيقة، وسوء التفاهم، والمصادفة، والمراوحة بين الواقعى والغرائبى المحبب.

المسرح محاكاة فعل؛ تثبت برهة من الزمن وملؤها بحدث وقع وانقضى، أو ليس هناك ما يمنع من وقوعه. وحين يستدعى المحقق مجرماً معترفاً فإنه يطلب منه إعادة فعل الجريمة بتمثيله أو مسرحته؛ أى بترهينه من خلال بث الحياة فيه مرة أخرى. بهذا يمكن أن نقول إن الممثل هو الشخص القادر على الانفلات من حياته الواقعية، ليقوم بلعب دور شخص آخر مختلف؛ إنه الشخص المالك لموهبة الاندراج فى علاقات قد تبدأ من الواقع، لكنها تتجاوز مع استبعاد العلاقات الدالة على الثعين، من أجل الدخول فى علامات وعلاقات لها طابع إيهامى.

والتمثيل عنصر يصاحبنا منذ البدء حتى الختام. فالحكاية تنفتح على مشهد مفتوح؛ حيث الأحذب يتحرك فى الفضاء السردى بتواءاته ونواشئه. التحذب عيب جسدى يمسح الكائن لأنه يدخل تغييراً على صورته فيبدو مضحكاً، أى أن تدمير فكرتنا عن الكائن من خلال مسحه يحوله إلى موضوع له قابلية تفجير الفكاهة. وسرعان ما يقوم السارد بتدعيم هذه الخصيصة بأن يضيف إلى تحذبه سكره، والسكر يخلق الفرحة والنشوة فيما تتناقض هذه الفرحة بالحياة مع التحذب؛ «كنت بالنهار أفرج وجئت وقت العشاء فلقيت هذا الأحذب سكران ومعه دف وهو يغنى بفرحة فوقفت أفرج عليه وجئت به إلى بيتى». الأحذب، إذن، يطفح بالفكاهة لأنه ملئ بالمفارقة بين مسخ الجسد الناتج الناشز وبين السكر والبهجة والدف؛ إنه رجل مضحك وقابليته للإضحاح تحوله إلى نقىض للرجل المثقل بمواضعات الحياة الاجتماعية والدينية. إلى ذلك، للأحذب خصيصة ليست للآخرين، لذلك يدعى إلى البيوت دون خوف؛ هذه الخصيصة هى أنه لا يخشى منه على النساء.

أصل إلى هذا لنجد أنفسنا مع النسق نفسه؛ حب أو رغبة لمجازة وضع مختل تقود إلى بتر عضو من الجسد، فحصول على بيت وعروس ومال، كأن السارد يمنح الجميع الفراء مقابل البعر.

- ٤ -

نمر حكايتنا بثلاث لحظات سردية، تخاصر فيها الفكاهة نقيضها، أو لاها الجزء الأول من الحكاية الإطار؛ أى لقاء الخياط وامرأته بالأحذب، حتى وقوف المتهمين بقتله أمام السلطان، ثم نشئ بسلسلة حكاية طويلة، تبدأ بحكاية الشاب البغدادي عاشق ابنة القاضي، ثم حكايات الشبان الذين بترت أطرافهم، وكوفقوا على ذلك بالثراء؛ أى بالمعروس والسكن ورغد العيش؛ حيث نجد سياقاً وحشياً، ينطوى على سخرية مرة عاضة، تحوط لعبة المقايضة برمتها. أما اللحظة الثالثة، فتعيدنا إلى فضاء تلفه الفكاهة من كل صوب؛ حيث تهيمن شخصية المزين الفضولى على السرد وتؤممه لصالحها ومنطقها من خلال دوره فى حكاية عاشق ابنة القاضي، وعبر صوته بوصفه سارداً لحكايات إخوته ودوره فيها. ولذلك قلت إن الفكاهة تخاصر نقيضها وتدمجه فى سياقها، فنشعر أننا فى سهرة منوعات خفيفة مرحة تملأ فضاءها شخصيات تغلبها وظيفيتها، وتقلص وجودها، فتكاد تقف على شفا الشخصية غير النامية، التى يمكن تلخيصها فى صيغة.

فى «حكاية الحمال والبنات» خدعنا السرد ليستدرجنا إلى فضاء وحشى. هنا نبدأ دون خداع، وإن كان للحكاية طرائق فى اللعب من نوع آخر. السارد ينهنا إلى طبيعة الحكاية وأدواتها ومشروعها منذ البدء؛ لأن كلمة الأحذب فى العنوان، والتكوين البدنى للشخصية، يرشحان «لاستعمال» البطل فى سياقات من نوع مغاير لما رأيناه فى حكاية الحمال. ثم يتدعم الأمر بظهور شخصية المزين، التى تخلق أفق احتمال لدى المتلقى مرتبط بالفضول والثروة. وكلا العنصرين يدمج

وبالفعل سنمرف حين نوغل فى القراءه أنه يحترف الإضحاك فى قصر السلطان الذى لا يقدر على مفارقه.

لقد رآه الخياط فاستعمله، ورآه المباشر فالتقط المفارقة، وتخلقت الكوميديا على الفور: «أما يكفى أنك أحدب حتى تكون حرامياً». وعلى هذا، فالأحدب يمثل رغم أنفه، فمن أجدر منه بالقيام بدور المهيت حتى يكتمل مشروع الحكاية ١٩

لكن موت الأحدب تمثيل، ولذلك نتيج عنه مجموعة من الأحداث المنظوة على عناصر تمثيلية: الخياط وامرأته يمشان، فيجدان أمامهما جثة، هكذا دون مقدمات. صحيح أنها جثة رجل جسمه معيب، لكنه فى النهاية نفس حرم قتلها، فيحتالان للتخلص منها.

ما الحيلة فى هذا السياق، وما صلتها بالتمثيل؟ بعد موت الأحدب الذى لم يكن يتوقعه الخياط ولا زوجه تبرز الحيلة؛ أى السلوك المراوغ؛ حيث المتهال يرتدى قناعاً للتصويه على موقف ما، أو مجاوزة ورطة. من هنا صلة الحيلة بالتمثيل، باللعب والإيهام والاندراج فى موقف يعتمد على الهاكاة.

«فقال لها زوجها وما أفعله قالت قم واحمله فى حضنك وانشر عليه فوطه حرير وأخرج أنا قدماك وأنت ورائى فى هذه الليلة وقل هذا ولدى وهذه أمه ومسرادنا أن نذهب به إلى الطبيب ليدأويه».

الكائن فى العصور الوسيطة جزء من كل، ومن ثم يدرك الزوجان أنهما فى حاجة إلى الإجابة عن سؤال الجماعة عما يحملان، ولذلك تأخذ كلمات الزوجة هيئة «سيناريو» لما ينهى عمله على الخشبة؛ تخديد دقيق لما سيقال ولحركة الممثل وتوقيت الدخول (المرأة فى الأمام والرجل خلفها). ولكى يصبح المشهد مقنعاً وتتم عملية الإيهام، يتم تخديد نوع الفوطه «الحرير»، فلا

ينهى لرجل وامرأة لف ولدهما المريض فى فوطه رخيصة. ولدقة المشهد يقتنع الناس ويصدقون ما رأوه وسمعوه:

«قام وحمل الأحدب فى حضنه وزوجته تقول يا ولدى سلامتك أين محل وجعك وهذا الجدرى كان لك فى أى مكان فكل من رأهما يقول محهما طفل مصاب بالجدرى».

ذلك أن الخياط وامرأته يدركان ثقافة مجتمعهما الوسيط؛ حيث تعتمد الأسرار، وهكذا يصنعان مشهداً مقنعاً، يتأزر فيه الصوت والحركة والإيماء للإيهام بحدوثه.

هكذا نجد ارتباطاً من نوع ما بين التمثيل بوصفه عنصراً من عناصر المسرحية والحيلة التى ترتبط فى الحكاية غالباً بالمرأة؛ المعجوز التى تأخذ دور قوادة من نوع ما، والمرأة الشابة الجميلة المهاذبة التى تمثل دور العاشقة. صورة المعجوز القوادة ليست غريبة عن (الليالى)، فهى تظهر فى كثير من الحكايات، لكنها هنا معجوز مختلفة عما عهدناه فى حكايات أخرى؛ فهى ليست قوادة حقاً بل تمثل «دور» القوادة أحياناً، ودور نقيضها أحياناً. وفى الحالين تمثل دور من يتقود شخصاً آخر خافلاً على أى حال:

«وإذا بدق الباب فقام وفتح وإذا بمعجوز لا يعرفها فقالت له يا ولدى اعلم أن الصلاة قرب زوال وقتها وأنا بغير وضوء وأطلب منك أن تدخلنى منزلك حتى أتوضأ فلما فرغت أقبلت إلى الوضع الذى هو جالس فيه وصلت ركعتين ثم دعت لأخى دعاء حسناً».

لكى يتقن الممثل دوره لابد أن يخرج من شخصيته ويدخل فى شخصية أخرى؛ وهو ما نراه فى

أعلقه في الطاحون حتى يخلص طحين القمح فعلقه.

وفي هاتين الحكايتين من حكايات إخوة المزين يتحول الممثل عليه إلى ممثل، فالأخ المهددوع يمثل دور الثور كما رأينا لكن دون إرادته. أما الأخ الذي خدعته العجوز التي تصطاد الفرائس للعبد وصاحبته، فقد قدر له أن ينجو من الموت بتمثيل دور الميت، فعلم حقيقة العجوز، وقرر الانتقام، فلمب مرة ثانية دور المهددوع، وفي اللحظة المناسبة، ينفلت من التمثيل ليقول العجوز والعبد، لكن صاحبة العبد تقابله بتمثيل مضاد، فتخرج من شخصية الخادعة لتمثل دور الضحية المغلوبة على أمرها، مستغلة جمالها. وبدلاً من انتقام الشاب أخى المزين، يتحول إلى «راغب» فيها، فتتمكن من الهرب ومعها المال.

الرجل أيضاً يأخذ هيئة الفخ في أكثر من حكاية من حكايات إخوة المزين، لكن فرائسه تكون من الرجال أيضاً، فلنسا مع تبادل كامل للأدوار، ولو تم هذا لكانت فرائس الرجال من السيدات. البطل الشرير الذي يوقع بالأخ الثالث «بمحل روحه ضريراً» على حد تعبير السارد، ويقف أمام الوالى مدعياً بأن أخا المزين وأصحابه يمثلون العمى وهم أصحاباء وأنه واحد منهم، وبالطبع يفتح هو عينيه بعد ضرب بسير، أما أخ المزين وأصحابه فهم عميان حقاً، فيكون نصيبهم من الضرب مبرحاً، والشيخ الساحر يمثل دور الشيخ الصالح، ويستخدم سحره في تحويل الورق اللامع إلى نقود، ما تلبث أن تعود ورقاً بعد استخدامها، ويحول الذبائح من حيوانات إلى ذبائح آدمية. أما المزين، فهو ينضم إلى عشرة من الداهيين إلى الإعدام، ظاناً أنهم مدعوون إلى وليمة، وحين يكتشفه السيف يمثل دور الصامت بينما هو فضولى ثرثار.

عنصر التمثيل يتجاوز ما هو جزئى إلى الكلى. فلدينا حكايتان كاملتان يكون التمثيل فيهما عنصراً كلياً، يتجاوز العرضى إلى الهيمنة على الحكاية بكاملها.

العجوز التي تصطاد الفرائس للعبد وللمرأة المليحة التي تشاركه، إنها تلوح عابدة زاهدة حريصة على الصلاة، فيما هي تقود من يخدمها إلى بيت سرى بجرد فيه المهددوع من كل شيء ويقتل.

أما المرأة الشابة التي خدعت الخياط أخا المزين، فهي تضع جمالها وشبابها في خدمة ما تريد من خداع. الخياط جالس في دكانه، منكب على عمله، فيما تشرف عليه من عل، عبر روش الدار، لتأخذ صورتها صورة هيمنة من طرف على آخر:

«فلما كان أخى الأعرج جالسا في الدكان في بعض الأيام يخطط إذ رفع رأسه فرأى امرأة كاليد الطالع في روش الدار».

الروش موضع في الدار، يتيح للمرأة المكنونة أن ترى الناس، فهو وسيلتها للاتصال بالعالم أو كمينها الذي تباط فيه لتطلق سهامها. وبالفعل تتحول المرأة هنا إلى فخ، وكل فخ تمثيل. نذكر المرأة الجميلة أنها مرغوبة، هي فوق والخياط هناك في القاع. هو جاد وهي تتخذه مسلاة، ومن ثم تتفق مع زوجها على اللعب معه، أى خداعه بتمثيل دور العاشقة ليسهل عليها استعماله، وبالفعل، ينطلى عليه تمثيلها ويذهب إلى بيتها أملاً في وصالها، فيما يكون زوجها في انتظاره ليقوده إلى الوالى، فتكون الفضيحة والعقاب.

ولا يقف التمثيل في الحكاية عند حد المرأة الخادعة، أو الطرف الأول، فالمهددوع أيضاً قد يقوم بالتمثيل دون أن يدري أو يرغب. وهكذا توقعه المرأة في زواج وهمي من خادمتها، ولكنه يقضى الليلة الأولى لزواجه في الطاحون، ليقوم بدور «الثور»:

«فاعتقد أخى أن لهما قصداً صحيحاً فبات في الطاحون ودخل عليه الطحان في نصف الليل وجعل يقول إن هذا الثور بطل مع أن القمح كثير وأصحاب الطحين يطلبونه فأنا

والحكاية تقدم السلطة وهي تداعب رعبتها بأن تحولها إلى أحذب آخر يضحكها. ويتجلى التمثيل هنا في الهادعة التي تحول طرفاً إلى مثلي للتمثيل ومشارك فيه، فنغلة الشاب وإغواء المعجوز يحولانه إلى طرف في مشهد له طبيعة الدراما التي تنتهي لدى نقطة معينها، يعود بعدها إلى حالته الأولى، حيث الوالى والضرب.

الحكاية الثانية بطلها الأخ السادس، ولكنها من نوع مغاير للحكاية السابقة، وتنفجر الفكاهة فيها لامن الغفلة بل من نقيضها؛ البطل شحاذ فقير دخل داراً لثرى دعاه إلى وليمة، وهو منهك من الجوع، لكنها وليمة وهمية:

«فقال يا سيدى ليس لى صبر وإنى شديد الجوع فصاح يا غلام هات الطشت والإبريق ثم قال له يا ضيفى تقدم واغسل يدك ثم أوماً كأنه يغسل يده ثم صاح على أتباعه أن قدموا المائدة فجعلت أتباعه تغدو وترجع كأنها تهيم السفرة ثم أخذ أخى وجلس معه على تلك السفرة الموهومة وصار صاحب المنزل يومئ ويحرك شفطيه كأنه يأكل وهو يقول لأخى كل وانظر هذا الخبز وانظر بياضه وأخى لا يدى شيئاً ثم إن أخى قال فى نفسه إن هذا رجل يحب أن يهزأ بالناس فقال يا سيدى عمرى ما رأيت أحسن من بياض هذا الخبز ولا ألد من طعمه فقال هذا خبز خبزته جارية لى كنت اشتريتها بخمسمائة دينار ثم صاح صاحب الدار يا غلام قدم لنا الكباب الذى لا يوجد مثله فى طعام الملوك ثم قال لأخى كل يا ضيفى فإنك جائع شديد الجوع ومحتاج إلى الأكل فصار أخى يدور حنكه وبمضغ كأنه يأكل وأقبل الرجل يستدعى لونا بعد لون من الطعام ولا يحضر شيئاً ويأمر أخى بالأكل ثم صاح يا غلام

الحكاية الأولى هي حكاية الأخ الثانى للمزين، وهو يمثل إحدى حكايات الأخير الذى تضع الحكاية ما يقصه بين الحقيقة والكذب، لولعه الشديد بالكلام. وهو مثل معظم إخوته الآخرين ينطوى على ضعف ما يقوده حتماً إلى الخسران. وتبدأ رحلته نحو هذا الخسران عبر معجوز مخادعة توقعه فى حبالها عبر التلويح له بما يجعله يندفع فى طريقه: «ما قولك فى دار حسنة وماؤها يجرى وفاكهة ومدام ووجه مليح تشاهده وتخد أسيل تقبله وقد رشيق تعانقه ولم تزل كذلك من العشاء إلى الصباح، فإن فعلت ما أشرط عليك رأيت الخير». أما شرط المعجوز، فهو أن يكف عن أى سؤال ويفعل ما يطلب منه دون كلام كثير. وهو شرط هين، بخاصة لأن المعجوز تلوح بالثلاثة التى ترى الثقافة الشعبية أنها غاية السعادة: المرأة والكأس والكساء..

لكنه هناك فى البيت الغامض، وبرغم وجود ما لوحث له المعجوز به، يجد نفسه يتنازل كل لحظة عن شئ من نفسه، بدءاً من قبول الصنع وانتهاء بحلق الشارب واللحية والحاجبين أى أنه يتحول على يدى ابنة الوزير العابثة وقوادتها إلى مسخ، وكلما حاول التراجع وجد نفسه ينزلق أكثر، وفى حمى الخمر والشبق الذى توججه الوعود بنيل مراده، يتعمرى من صلابته، وابنة الوزير تجرى أمامه، وهى عارية، هاربة من محل إلى محل:

«ولم تزل تجرى قدماه وهو يجرى وراءها حتى سمع منها صوتاً رقيقاً إذ رأى نفسه فى وسط زقاق فى سوق الجلادين فرآه الناس على تلك الحالة وهو عريان قائم الأمير مخلوق الذقن والحاجب وصار بعضهم يصفعه بالجلود وهو عريان حتى غشى عليه وحملوه على حمار حتى أوصلوه إلى الوالى فقالوا ما هذا قالوا هذا وقع لنا من بيت الوزير وهو على هذه الحالة فضربه الوالى مائة سوط».

قدم لنا الفراريج المحشوة بالفستق فكل ما لم تأكل مثله قط فقال يا سيدى إن هذا الأكل لا يظهر له فى اللذة وأقبل يومئذ بيده إلى فم أخى حتى كأنه يلقمه بيده وكان يعدد هذه الألوان ويصفها لأخى بهذه الأوصاف وهو جائع فاشتد جوعه وصار بشهوة رغب من شمير ثم قال صاحب الدار هل رأيت أطيب من أبازهر هذه الأطعمة فقال له أخى لا يا سيدى فقال أكثر الأكل ولا تستع فقال قد اكتفيت من الطعام فصاح الرجل على أتباعه أن قدموا الحلويات فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم قدموا الحلويات ثم قال صاحب المنزل لأخى كل من هذا النوع فإنه جيد وكل من هذه القطائف بحياتى وخذ هذه القطيفة قبل أن ينزل منها الجلاب فقال أخى: لا عدمتك يا سيدى، وأقبل أخى أن يسأله عن كثرة المسك الذى فى القطائف فقال إن هذه عادنى فى بيتى فدائماً يضعون لى فى كل قطيفة مثقالاً من المسك ونصف مثقال من العنبر هذا كله وأخى بحرك رأسه وفمه يلعب بين شذقيه كأنه يتلذذ بأكل الحلويات ثم صاح صاحب الدار على أتباعه أن أحضروا النقل فحركوا أيديهم فى الهواء كأنهم أحضروا النقل وقال لأخى كل من هذا اللوز ومن هذا الجوز ومن هذا الزبيب ونحو ذلك وصار يعدد له أنواع النقل ويقول كل ولا تستع فقال له أخى ياسيد قد اكتفيت ولم يبق لى قدرة على أكل شئ فقال يا ضيفى إن أردت أن تأكل وتتفرج على غرائب المأكولات فالله الله لا تكن جائعاً ثم فكر أخى فى نفسه وفى استهزاء ذلك الرجل به وقال والله لأعملن فيه عملاً يتوب بسببه إلى

الله عن هذه الفعال ثم قال الرجل لأتباعه قدموا لنا الشراب فحركوا أيديهم فى الهواء حتى كأنهم قدموا الشراب ثم أومى صاحب المنزل كأنه ناول أخى قدحاً وقال خذ هذا القدح فإنه أعجبك فقال له يا سيدى هذا من إحسانك وأوماً أخى بيده كأنه يشربه فقال له هل أعجبك فقال له يا سيدى ما رأيت أكل من هذا الشراب فقال له اشرب هنيئاً وصحة ثم إن صاحب البيت أوماً وشرب ثم ناول أخى قدحاً ثانياً فخيّل إليه أنه شربه وأظهر أنه سكران ثم إن أخى غافله ورفع يده حتى بان بياض إبطه وصفعه على رقبته صفعة رن لها المكان ثم ثنى عليه بصفعة ثانية فقال له الرجل ما هذا يا أسفل العالمين فقال يا سيدى أنا عبدك الذى أنعمت عليه وأدخلته منزلك وأطعمته الزاد وأسقيته الخمر العتيق فسكر وعريد عليك ومقامك أعلى من أن تؤاخذه بجهله فلما سمع صاحب المنزل كلام أخى ضحك ضحكاً عالياً ثم قال له: إن لى زماناً طويلاً أسخر بالناس وأهزأ بجميع أصحاب المزاج والمجون ما رأيت منهم من له طاقة على أن أفعل به هذه السخرفة ولا من له فطنة بدخل بها فى جميع أمورى غيرك والآن عفوت عنك فكن نديمى ولا تفارقنى.

على هذا النحو يلوح السارد وأعيانها بما يسرده وطبيعته، لأن العلامات اللغوية الدالة على وهمية المشهد، ومن ثم المصاحبة لعنصر التمثيل تتناثر هنا وهناك فى المشهد الساحر الذى اقتبسناه، خاصة أداة التشبيه (كأن) التى تؤكد علاقة المشابهة بين السلوك ودلالته على المحاكاة، بعضها مجموعة من الكلمات، مثل كلمة «الموهومة» الواصفة لسفرة الطعام، وكلمة «يومئذ» فالوهم مرتبط بالتمثيل، أى لا واقعية الفعل، والإيهام

إحدى الأدوات التي تتأزر مع غيرها لتمنح المشهد لهما بالواقعية.

بدأ صاحب الدار هازئاً بضيفه الجائع بأن وضعه في تجربة قاسية هي المشاركة في تمثيل مأدبة وهمية وهو منهك من شدة الجوع. لكن الرجل الفقير الجائع ما يلبث أن يخضع لقانون اللحظة الدرامية، فيشارك فيها مرتجلاً، ليكون رده كما رأينا بالغ العمق والدلالة، صفة مدوية على وجه صاحب الدار، ترده إلى الواقع، وحين يحتاج يذكره السائل بالقانون الذي سنه وارتضاه منذ البداية. وتغرى الحكاية، حكاية الرجل الغنى الذي يكمن لفرائسه من الجوع على هذا النحو، أن نشعر بأصرة ما تربطها بحكاية «السندباد البحري» والسندباد البري، فقد كان السندباد بعد إقلاعه عن السفر يكمن في بيته، باحثاً عن آخر ينصت له وهو يستعيد ذكريات أسفاره وبعد أن روى كل شيء للسندباد البري الفقير، كافأه على حسن السماع، على النحو الذي كافأ به الرجل السابق أخا المزين على فطنته، كل ما في الأمر من خلاف أننا مع مقلوب حكاية السندباد. لكن المهم هو تحول الممثل إلى ممثل عليه، والعكس، أى تحول الممثل عليه إلى ممثل، فحة نوع من تبادل الأدوار، تكون نتيجة هنا مكافأة السائل، كأن فعل التمثيل قرين لفعل السرد في الحكايات الأخرى. وعلى العكس من ذلك، فإن فعل التمثيل ينتج عنه عقاب على نحو ما يحدث في كثير من حكايات الإخوة الآخرين. حين يكتشف الممثل عليه قانون اللعبة، بكافاً، وحين يقع في الغفلة يعاقب، لأن الغفلة قرين الوهم بالمعنى السلبي، معنى الانفصال عن الواقع واللواذ بالوهم.

عنصر التمثيل، على هذا النحو، برهة زمنية تقع في المنتصف تماماً بين برهتين من هيمنة الواقع، برهة تقطع سير الزمن وسيلته بزمن فنى، أى بعنصر آخر من طبيعة مغايرة لطبيعة ما هو واقعي صرف. في الحكاية السابقة للسائل الفطن، يتحول الممثل عليه إلى ممثل،

فيستحق من ثم صداقة الرجل الغنى، على العكس من أخيه بائع الزجاج الذي يهرب من الواقع القاسي إلى الوهم، فتكون النتيجة أن يتكسر زجاجه، ويضع رأس ماله القليل. كأن السارد يعاقبه على سقوطه في الوهم بتجريدته من كل ما يملك. صحيح أن السارد يدرك أن غفلة يقتصر أذاها على صاحبها، فقط، لكنه يدرك أن سرده الأخلاقي عليه في النهاية أن تحتاح سخرته لا فريسة الوهم، بل الوهم نفسه، وهم الجرة الذهبية.



حين ينتهى السارد من حكايات إخوة المزين، يكون قد وثق من تحقيق سرده، لشرط الحكاية المعجبية، ويكون عليه أن يجد حلاً لهذا الأحذب الذى جمده، وتركه طويلاً ما بين الحياة والموت، ولذلك يحضر المزين من سجنه إلى قصر السلطان:

«فإذا به شيخ كبير جاوز التسعين أسود الوجه
أبيض اللحية والحواجب مقرطم الأذنين
طويل الأنف في نفسه كبيرة».

ومن الواضح أن الوظيفة الوصفية هنا تحقق المغارقة على مستوى بدن المزين المتهم بالفضول والثروة، الذى يسخر منه السارد فيدعوه بالصامت. إن المزين نهر حكايات وتآليف لا ينضب مآؤه، أى أنه بعبارة أخرى «ماكينة» كلام وسرد، ولذلك يتوق الملك المهب للحكايات إلى رؤيته، ويوكل السارد إليه مهمة إنقاذ الأحذب فنصبح مع ربط لقدرة السرد بالحكمة والزبانة، هذا ما يفسر لماذا لم توكل هذه المهمة إلى اليهودى الطيب مثلاً.

مهمة إنقاذ الأحذب لا تعنى فقط إنقاذه من الموت، بل تعنى أيضاً تحقيق صفة المعجب للحكاية برمتها، ولذلك يلوح المزين المقابل الوحيد للأحذب في الأهمية النصية، لكن كيف تتحقق هذه الصفة في

حكاية يشحب فيها الفضاء الغرائبى، كما تفهمه (الليالى).

فى حكاية السندباد تتفجر المعجالية من مغامرة رجل مدينى مولع بالأسفار، حيث الكائنات الغريبة. المكان الوهمى المعجيب قانون حاكم فى أدبيات الرحلة للرحالة العرب كتاب الأدب الجغرافى، وهو القانون الحاكم لمغامرة السندباد. فى حكايات أخرى تكمن المعجالية فى علاقة الكائنات البشرية بغير البشر من جن وعفاريت، أما هنا فنجد انتفاء لهذين العنصرين. صحيح أننا نجد حضوراً لها فى حكاية أخى المزين الجزار مع الشيخ الشرير الساحر، لكنه حضور شاحب عابر، لا يلبث أن يتبدد. لذلك، فإن صفة الحديث المطرب المعجيب تتفجر من هيمنة عنصرين متضافين هما المسرحية، والسخرية من البشر الصغار، وهى سخرية حانية تبعث على الابتسام والمرح. ولم يكن ذلك ممكناً دون وجود شخصيتين أساسيتين، هما شخصية الأحذب، وشخصية المزين الفضولى؛ لذلك نشهد فيهما تحولين؛ الأحذب يموت ويحيا والمزين تتغير النظرة إليه من مجرد فضولى ثرثار إلى منقذ للميت، فكلاهما طرف فى صنع المعجزة التى تحقق للحكاية شرط الحديث المعجيب.

لكن المعجيب المفجر للسخرية والمرح يبدو أقرب إلى القناع الذى يخفى خلفه أشياء أكثر جدية من مرجه الظاهر. ببساطة شهرت عن (الليالى) يقوم النص بدس عناصر طبيعتها إيديولوجية فى الفضاء المعجيب، عناصر إيديولوجية مقنعة ومدرجة فى سياقات ملتبسة، لا لوجود خصيصية الالتباس الدلالى التى نجدتها مقصودة كما فى كشابة الحداثة، بل لأن السارد يحقق فى النص طبيعة

إيمائية، فتتكون العناصر من دوال تشير إلى مدلولات، ثم تصبح المدلولات دوال أخرى تستلزم مدلولات جديدة. هكذا سيظل لدى قارئ النص هاجس البحث عن دلالات هذه الأطراف المبثورة على سبيل المثال. فالحكاية ذات لهجة ملهوية محاكية لأفعال تنهض على المفارقة التى لا تضخم الألم، بل تجرده من جلاله عبر آلية سوء التفاهم وتبادل الأدوار، والتخفى، وهى آلية مختصر الوحش بالآليف، وتدرجه فى سياقه، لكن برغم هذه الآلية، يظل عنصر البشر وعنصر التمثيل قادرين على إنتاج دلالات أعمق مما يبدو للوهلة الأولى.

فى حكاية الشاب البغدادي الذى تزوج بالقاهرة الجميلة وورث مالها، نجد عنصر قطع يد السارق، وهو حدث يشكك السرد فى صحته بتشكيكه فى ملاءمة العقاب للجرم. وفى حكاية الشاب الذى تزوج من ابنة صاحب دمشق، تقطع يده ظمناً، ويحصل على دية يده، وهكذا فى حكايات إخوة المزين.

إن جراح المجتمع الوسيطى تتحول فى النص إلى أطراف مبثورة وسيقان مكسورة، فى سياق من السخرية التى تحتاج كل شئ. لكن ماذا خلف هذه العناصر من دلالة، هل يشكك النص فى آلية تشويه الجسد، ومن ثم يضع الإيديولوجيا السائدة فى موضع السؤال؟

هذا سؤال لن يجد إجابة له إلا إذا قرأنا فجوات النص وشقوقه، لنكتشف فيها وعياً محجوراً مقموعاً، إن لم يكن قادراً على صياغة إيديولوجيا نصية مكتملة، فهو على الأقل يضع الإيديولوجيا السائدة فى موضع السؤال، ليكون ذلك بدءاً للشك فى صحتها وسلامتها.

التراث العربى والإسلامى فى رواية فنيجانزويك لجيمس جويس

أحمد الزعبي *

مقدمة

تقدم هذه الدراسة أنموذجاً من نماذج الرؤية الغربية للتراث العربى والإسلامى القائمة على الفهم الخاطئ أو التحريف أو التشويه أو العداء الدينى والحضارى. والرؤية الغربية فى تناول هذا التراث تقوم فى معظمها، وليست كلها بالطبع، على رؤية سلبية موجهة مقصودة، وتمتد جذورها إلى عصور الإسلام الأولى. وقد استمرت هذه المواقف السالبة المعادية عبر العصور حتى يومنا هذا، باستثناء بعض الأصوات المنصفة المعتدلة من المستشرقين التى لم تكن لتؤثر فى هذا الطوفان من الهجوم والعداء والتشويه^(١).

وقد تشكلت الصورة القائمة العدائية للتراث العربى والإسلامى فى المصور الوسطى بشكل كبير ومحموم، وأوقد نارها، أكثر فأكثر، الصدام والصراع والحروب المهلكة بين الشرق والغرب التى امتدت إلى هذه الأيام.

وغدا الفهم الخاطئ والتشويه المقصود للتراث العربى والإسلامى أمراً شائعاً منظماً طاغياً فى التراث والتاريخ والثقافة الغربية. وغصت كتب الدين والتاريخ والفلسفة والثقافة بشكل عام، فى الغرب، بالدراسات والكتابات المخرقة المعادية المقاومة للتراث العربى والإسلامى. وشكلت هذه الكتابات انطباعات سالبة عن هذا التراث لدى الأجيال المتعاقبة فى الغرب، وراح كثير من الكتاب يتناول هذا التراث بشكل سلبى، استناداً إلى ما وصله من كتابات مشوهة، تبدو كأنها حقائق مسلم بها، فثبتت فى ذهنه هذه الصورة السالبة عن التراث والحضارة والفهم العربى والإسلامية.

ويتضح طغيان هذه الثقافة الغربية الخاطئة عن التراث العربى والإسلامى فى كتابات لاختصى^(٢). ومن هذه الكتابات رواية جيمس جويس (فنيجانزويك)^(٣) التى هى محور هذه الدراسة؛ إذ تقدم الرواية الصورة المكروبة المشوهة عن التراث العربى والإسلامى التى ورثها الكتاب المعاصرون عن تراثهم وثقافتهم وكتابات أسلافهم فى المهود الماضية.

* أستاذ الأدب الإنگليزى بجامعة اليرموك.

نظر أهل التراث فيه وفي دلالته وأبعاده التى لا تخلو من دفاع عن كثير من الحقائق التى تجاهلها الكاتب، ومن دحض الكثير من افتراءاته وتخريفاته؛ الأمر الذى لم يكن متاحاً فى الدراسة العاجلة السابقة التى تركزت على توضيح الكلمات العربية ومعانيها المستخدمة فى الرواية بشكل عام^(٥).

حول الرواية

(فنيجانزويك) ليست رواية بالمعنى المألوف، وإنما تسمى كذلك مجازاً؛ فهى «كتابة» بالمفهوم الحدائى أو «عمل أدبى» أقرب ما يكون إلى فن الرواية من بين الفنون الأدبية المختلفة. وتحريراً للدقة وتجنباً لإشكال التسمية، يشير بعض النقاد إلى (فنيجانزويك) بكلمة «كتاب» أو «عمل»^(٦)، لأن كلمة رواية لا تنطبق على هذا العمل بالمفهوم الشائع. لكن كلمة أو مصطلح «كتابة» الذى شاع مؤخراً فى الدراسات النقدية المعاصرة، وكذلك فى الكتابات الأدبية، قد حل هذا الإشكال بشكل عام، وأوجد مخرجاً مقبولاً لتداخل الفنون، ونشير إليها أحياناً بكلمة «رواية» بالمعنى المجازى.

(فنيجانزويك) كتابة أدبية معقدة غامضة مبهمة مليئة بالرموز والإشارات والغرائب التى تحتاج إلى عشرات الباحثين وعشرات السنين للكشف عن مضامينها وبنياتها وموضوعاتها ولغاتها (التي تتجاوز ستاً وثلاثين لغة). وقد دفعت هذه الصعوبات والتعقيدات فى (فنيجانزويك) أحد الباحثين، وهو ر. ماك هاف R. McHugh^(٧)، إلى ترجمتها من الإنجليزية إلى الإنجليزية، صفحة بصفحة؛ إذ من الصعب أن نجد جملة مفيدة واحدة فى «الرواية» كلها مكتوبة بلغة سليمة أو مفهومة على الصعيد اللغوى أو البنائى أو الفكرى أو الأسلوبى. ولهذا كانت ترجمتها ذات فائدة عظيمة للباحثين والدارسين.

وقد كتب جويس (فنيجانزويك) فى سبعة عشر عاماً من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩، وقد رد على المتذمرين من

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن جويس يعترف ببعض الجوانب «المضيضة» أو الإيجابية فى التراث العربى والإسلامى، سواء ما كان منها معلقاً بشخصية الرسول (ص) وعظمته وعبقريته أو ببعض علماء المسلمين ابن سينا وابن رشد. ولكن ذلك لا يشكل جزءاً كبيراً إذا ما قورن بمواقفه السالبة من هذا التراث بشكل عام، كما أنه لا يخلو من أغراض أخرى مشبوهة، كما سنبين فى هذه الدراسة.

وارتأينا فى دراسة التراث الإسلامى والعربى فى هذه الرواية أن نقسم هذا التراث إلى نوعين رئيسين، ثم نناقش كل نوع على حدة. فنذكر إشارة الكاتب إلى أية جزئية أو قضية من قضايا التراث ثم نوضحها؛ بحيث نبين - قدر الإمكان - دلالتها فى السياق الروائى ومغزاها ووظيفتها ثم، بعد ذلك، نقارن بين مفهوم الكاتب لهذه المسألة والمفهوم الإسلامى أو العربى لها. ويقصد من هذه المقارنة توضيح سوء الفهم أو التشويه الذى يلجأ إليه الكاتب، سواء كان ذلك يمثل رؤيته الفردية بشكل خاص، أو رؤية عصره والثقافة الغربية بشكل عام للتراث العربى والإسلامى. ونخلص بعد كل هذا إلى الإشارة إلى موقع هذا التراث من فلسفة الرواية وفكرتها ومحتواها.

وأخيراً، فإن التراث العربى والإسلامى فى رواية (فنيجانزويك) هو التراث الوحيد الذى لم يدرس بعد بشكل كلى أو تفصيلى^(٨)، فقد درس فى الرواية خمسة عشر تراثاً لأهم مختلفة، ودرس أكثر من ست وثلاثين لغة فيها، وليست العربية منها؛ الأمر الذى يجعل هذه الدراسة لا تخلو من بعض الفائدة وتسد نقصاً فى دراسات أحد أشهر كتّاب الرواية فى القرن العشرين، سواء اتفقنا معه أو اختلفنا. وقد وعدنا فى دراسة سابقة مختصرة (باللغة الإنجليزية) أن نعود إلى هذا الموضوع بشئ من التفصيل والتحليل لمناقشة الكاتب فى فهمه هذا التراث أو إساءة فهمه المتعمد له، وتوضيح وجهات

لهذا، سجد جويس رجلاً رافضاً متمرداً قريباً من الوجوديين في هذه المسألة، لا يؤمن بالأديان أو الأنبياء أو الرسل من الناحية الدينية أو الغيبية (الأديان الثلاثة الرئيسية)، وإنما ينظر إليها على أنها جزء من التاريخ البشري والنتاج العقلي أو الفلسفي. وتجدر الملاحظة هنا إلى أن موقف جويس السلبي من الدين الإسلامي في روايته مرتبط بموقفه السلبي من جميع الأديان، إلا أن تحريفه أو تشويهه جوانب كثيرة من التراث الإسلامي أو العربي عن قصد ومكر يشير تساؤلات وشكوكاً كثيرة حول أغراضه وسوء نيته من هذا التحريف والتشويه، كما سنبين في ثنايا هذا البحث.

وتبدأ (فنيجانزويك) بالإشارة إلى آدم وحواء. ثم الإشارة إلى نوح والطوفان وموسى وعيسى وإسحق ومحمد، والنبوة والإنجيل والقرآن^(١٠)، وتاريخ الإغريق والفرانجة والهنود والصينيين وقصصهم وأساطيرهم وخرافاتهم، ثم يذكر أمماً شتى وحضارات مختلفة وأماكن وأنهاراً^(١١) وأقطاراً وعادات وشعوباً لا تحصى. كما يشير إلى مئات الأسماء والأعلام من الفلاسفة والمؤرخين والأدباء والعلماء وأبطال الأساطير، ثم يذكر وقائع وحروباً وأحداثاً مهمة في التاريخ البشري يصعب حصرها. كل ذلك يشار إليه بشكل غير منتظم وغير واضح، لا لغة ولا سرداً ولا بناءً. وعلى الدارس إعادة ترتيب الأحداث وربطها وسلسلتها، ثم إعادة صياغة الجملة وكتابة الكلمات بشكل سليم، ثم رد المفردات الأجنبية إلى أصولها وشرح معانيها بلغة الرواية، ثم ربط كل ذلك بموضوع أو سياق الرواية المطروح. فمثلاً، عندما ترد عبارة «لا إله إلا الله» فإن جويس يكتبها على النحو التالي: La La Alla^(١٢). ولكي تفهم هذه العبارة بالنسبة إلى القارئ، فعلى الدارس أن يكتبها بشكل سليم أولاً، فيقول La Ilaha Illa Allah، ثم يترجمها إلى الإنجليزية No God, But Ullah، ثم يشرح معناها أو دلالتها

صعوبة روايته قائلًا: «على الذي يريد أن يفهم (فنيجانزويك) أن يقضى مثل المدة التي كتبت بها على الأقل لكي يحقق ذلك»^(٨)، أى على الباحث أو القارئ أن يقضى سبعة عشر عاماً على الأقل، يقرأ ويحلل وينقب في هذه الرواية حتى يتسنى له فهمها فهماً معقولاً، والواقع أن أكثر من نصف قرن من الدراسة والبحث من معات النقد والباحثين في شتى أرجاء العالم، وخاصة الدراسات التي تقدم كل عام في مؤتمر «دبلن» عن جويس، لم تصل إلى فهم كامل أو تحليل مقنع مرض لهذه الرواية، فمشرات المسائل والقضايا والتراكيب اللغوية والأسلوبية والمفردات والإشارات والألفاظ لا تزال موضع حيرة وغموض وإبهام في هذه الرواية.

وليس حديثنا هنا عن (فنيجانزويك) بشكل عام، فهذا أمر بطول ويطول، ولكن موضوع اهتمامنا هو الجانب المتعلق بالتراث العربي والإسلامي في هذه الرواية، حيث سنكشف عن هذا التراث ووظيفته وأبعاده ودواعي استخدامه وعلاقته بموضوعات الرواية المختلفة.

(فنيجانزويك)، باختصار، تسجل أو تسترجع التاريخ البشري كله منذ آدم وحواء، حيث تبدأ بهما الرواية^(٩)، حتى عصر الكاتب، قبيل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩. ويسترجع جويس التاريخ البشري كله في حوالي سبعمائة صفحة هي حجم الكتاب، إذ يسترجع التاريخ الديني والفلسفي والاجتماعي والأسطوري والأنثروبولوجي والعلمي بأبعاده الروحية والمادية منذ فجر التاريخ في كل الحضارات الإنسانية القديمة والحديثة. وينطلق استحضاره التاريخ البشري من فكرة رئيسة موداها أن الموروث الإنساني كله هو من صنع العقل البشري، وأنه عبر الأزمنة المختلفة قد اختلطت الفلسفات بالأديان بالأساطير بالقصص الشعبية، ونحت مناحي شتى مع أنها من أصل واحد وذات غايات متقاربة.

ويرصد جويس في روايته عبر بطله - وشخصيات أخرى لا تحصى - مسيرة الإنسان منذ بدء التاريخ، مسيرته العقلية والروحانية والفكرية والدينية والعلمية، ويجسد هذه المسيرة بطله H. C. E. بينما تجسد بطلته A. P. L. مسيرة الإنسان الحسية أو المادية والعاطفية والواقعية. لينتهي في آخر الأمر إلى تصور مأساوي للتاريخ البشري دفعه إلى التعليق ذات مرة قائلاً: «إن التاريخ الإنساني كابوس مخيف، وأنا أحاول الاستيقاظ منه»^(١٤). لكن جويس استيقظ، أو أنهى روايته، على مدافع الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩، وصدق تصوره المأساوي لمسيرة التاريخ البشري.

التراث العربي والإسلامي في الرواية

أ- الإشارات التراثية المتعلقة بـ «ألف ليلة وليلة»

١- «ألف ليلة وليلة» صفحة ٥١، ١٣٥ سطر

٢٠، ٤١، ٢٧

٢- شهرزاد وشهريار صفحة ٥١، ٣٥٧ سطر ٤،

٢٠

٣- رحلات السندباد صفحة ٣١ سطر ٨.

٤- «افتح يا سمسم» و «على بابا والأربعين

حرامي» صفحة ٢٤٠، ٢٤٣ سطر ٦، ٤.

توظف حكايات «ألف ليلة وليلة» وقصصها وخرافاتها وأساطيرها في «فينجانزويك» لتجسيد فكرة جويس الرئيسة القائمة على فرضية النشاط العقلي والاجتماعي للإنسان الذي خلط القصص والأساطير والأحداث والأخيلة معاً، سواء كانت مصادرها دينية غيبية أو بشرية متخيلة أسطورية، أو كانت ذا أصل تاريخي واقعي ثم نسجت حولها القصص والحكايات المختلفة كقصص الأبطال والسير والمجائب والغرائب. ويتنقى المؤلف أحداثاً وقصصاً بعضها تاريخي وبعضها ديني وبعضها أدبي خيالي، ويعرضها في سياقات

الدينية الإسلامية، ثم يربطها بالسياق الروائي؛ حيث يتحدث عن تعاليم الأديان، ثم بالتالي يربطها بفكرة الرواية العامة. ولا بد أن توضح الأمور على هذا النحو في كل صفحات الرواية وجملتها ومفرداتها. وللقارئ أن يتصور صعوبة ذلك وتعقيدته عندما يعلم أن في الرواية إشارات إلى ستة عشر تراثاً أو حضارة، وست وثلاثين لغة، ومئات القصص والأسماء والأماكن، ليستنتج أن جهود مئات الباحثين ومئات الدراسات في هذا المجال - لأكثر من نصف قرن - لم تصل بعد إلى فهم كامل أو شبه كامل لعالم الرواية الصاحب المتشابك المعقد^(١٥).

و«فينجانزويك» مكتوبة بلغة الأحلام أو الكوابيس، كما يرى كثير من النقاد. فبطله الرئيس في الرواية الذي رمز له بـ: H. C. E.، تتغير دلالاته ورموزه من صفحة إلى صفحة ومن فصل إلى فصل، فقد يشير في ثنايا الرواية إلى أن هذه الأحرف ترمز إلى «كل إنسان» عندما يطلق على بطله «Here Comes Everybody» ويعني به «كل فرد وأى فرد»، حيث يشكل الحرف الأول من الكلمات الثلاث اسم البطل H. C. E.، وقد يشير إلى بطله بـ «الكنيسة البريطانية العليا» عندما يطلق عليه اسم «High Church of England» فالأحرف الأولى للكلمات الثلاث تشكل اسم بطله H. C. E. أيضاً. ويتخذ بطله أسماء أخرى كثيرة لها دلالاتها المختلفة في الرواية، ليس هنا مجال مناقشتها. أما بطله جويس الأثوية في الرواية فقد رمز لها بـ A. L. P.، وهي مثل بطله الذكرى تأخذ أسماء ودلالات تتغير وتتحول في ثنايا الرواية، فهي Anna Liffy في بعض الأحيان، وتأخذ اسم نهر في «دبلن» موطن الكاتب، في أحيان أخرى... وهكذا. ولها دلالات كثيرة مختلفة في الرواية متعلقة بالحياة الإنسانية والطبيعة والمادة، مقابل البطل H. C. E. الذي تتعلق دلالاته بالعقل الإنساني والفلسفة والفكر عبر تاريخ البشرية كلها.

١ - ألف ليلة وليلة

يشير جويس كثيراً إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) في روايته، بوصفها أثراً من الآثار الأدبية الخالدة التي حفظها التاريخ الإنساني في عصوره المختلفة مثل (الإلياذة) و (الأوديسة) و (الكوميديا الإلهية) و (دون كيشوت) و (رحلات جوليغر) ومسرحيات شكسبير وغيرها. ولكن إشارات جويس إلى (ألف ليلة وليلة)، على الرغم من إعجابه بها، القصص ودلالاته المختلفة، لا تخرج عن الفهم الغربي الشائع لدى كثير من المستشرقين في عصره أو في العصور التي سبقت؛ هذا الفهم القائم على خلط حكايات (ألف ليلة وليلة) الأسطورية المتخيلة بالعقيدة العربية والواقع أو التاريخ الإسلامي، وبالتالي رسم ملامح الشخصية العربية والإسلامية على نحو بعيد عن الحقيقة الموضوعية، أو الصورة الدقيقة لعقيدة العرب والمسلمين ودورهم الحضاري والإنساني في التاريخ البشري.

فجويس، مثل كثيرين غيره، جسد صورة العربي استنتاجاً من حكايات (ألف ليلة وليلة)، والكاتب يقصد قصداً أن يخلط الواقع بالخيال ويربط ليالي (ألف ليلة وليلة) بواقع الخلفاء وأشخاص آخرين، كأن (الليالي) تعكس حياة الناس في ذلك العصر. ويخرج هنا جويس حتى عن فكرته الأساسية ليشوه صورة العربي في التاريخ. فبعد أن يحضر حكايات (ألف ليلة وليلة) لتجسيد فكرته الرئيسة عن اختلاط القصص والأساطير التاريخية والدينية والأدبية معاً، يعتمد عن هذه الفكرة ويدس إشارات كثيرة عن الهموم الجنسية لدى «شهرزاد وشهريار والخليفة هارون الرشيد»^(١٦)؛ بحيث تبدو تجسيدا لصورة الشخصية العربية أو الإسلامية ومركز اهتمامها الرئيس. كما بعيد تجسيد الصورة الدموية الشريرة الغازية للإنسان العربي المسلم كما صورها مشوهة من سبقه من المعادين، ويشير إلى حكايات كثيرة في (ألف ليلة وليلة)، أو الليالي العربية الدامية، ليستقطها على الواقع أو التاريخ العربي والإسلامي.

مختلفة؛ بحيث تبدو متشابهة أو متقاربة في هدفها وأسلوبها وبناؤها، ليثبت أنها جميعاً من إنتاج العقل البشري عبر تطوره في مراحل تاريخية طويلة؛ إذ من الممكن أن يتحدث عن رحلة السندباد الأسطورية إلى جانب الإسراء والمعراج إلى جانب رحلة أوديب الملك إلى جانب رحلة هاملت إلى الجبل إلى جانب رحلة النبي موسى وفرعون في البحر... إلى جانب رحلة يوليسيس... إلى جانب رحلات أخرى كثيرة يصعب حصرها، ويربط كل هذه الرحلات بخيط واحد هو عنصر «اللامعقول» فيها أو عنصر «الأسطورة» فيها؛ حيث لا يمكن تصديق هذه الرحلات على الصعيد العقلي أو الواقعي. ويخلص جويس من كل هذا إلى القول إن كل هذه القصص والأساطير هي من صنع الخيال البشري، ولكن كل قصة توظف لتجسيد بعد من الأبعاد المختلفة، قد يكون بعداً دينياً أو تاريخياً أو أدبياً. بمعنى أن الأديان أخذت هذه القصص وربطتها بأبعاد غيبية دينية، كما أخذتها الآداب وربطتها بالكتابة الخيالية أو الإبداعية أو الفنية، كما أخذتها الكتابات التاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجية لأغراض متعلقة بالتاريخ البشري وتفكير الإنسان وواقعه القديم وتطورهما.. وهكذا. وتكرر هذه الحكايات والقصص بصورة أو بأخرى في معظم «تراث» الشعوب والأمم، وقد طوعتها كل أمة لأهداف وغايات مختلفة، سواء كانت الأمم التي قادت الأديان الإلهية الثلاث أو الأمم التي نشرت فلسفات وتعاليم لم يكن مصدرها دينياً أو إلهياً، كالكونفوشيوسية والبوذية وغيرهما^(١٥).

وترد حكايات (ألف ليلة وليلة) المختلفة في (فنيجانزويك) لتخدم هذه الأغراض التي أشرنا إليها قبل قليل، كما يراها المؤلف. كما أنها تربط بسياقات الرواية المختلفة وأحداثها وشخصياتها ومضامينها. وسنعرض باختصار إلى هذه الإشارات المأخوذة من (ألف ليلة وليلة)، ونشير إلى وظائفها ودلالاتها وأبعادها في الرواية.

وتخدم إشارات جويس إلى (ألف ليلة وليلة) ثلاثة أغراض في ذهنه: الأول: تسفيه العقلية العربية القائمة على الخرافات والأساطير والجهل، والثاني: تشويه صورة العربي والمسلم بحيث يبدو همه منحصر في الجنس والمجون والجوارى والصخب، وهذا يعنى أن اهتماماته الحضارية والفكرية تأتى في ذيل القائمة. أما الغرض الثالث، فإنه يربط هذه الأساطير والخرافات والحكايات المختلفة في (ألف ليلة وليلة) بحياة الرسول، ويربط كل هذا بالتالى بالقصص والأساطير لدى كل الأمم والأديان والتراثات المختلفة.

وغرض الكاتب واضح في هذا، لكن الحقائق التى لا يمكن تجاهلها في دور الحضارة الإسلامية والعربية في التاريخ الإنسانى لا تغيب عن ذهن أى قارئ لتاريخ الحضارات. وجويس وغيره يمعنون هذا الدور على الصعيد الحضارى والفكرى والعلمى والاجتماعى فى مرحلة من مراحل التاريخ، لكن التعصب يعمى عادة، والبغض يدفع إلى التشويه والتحريف والتكبر. كما أن الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) تحت اسم «اللبالى العربية»، من جويس أو غيره فى مواطن كثيرة، تفصح عن عنصر الإسقاط الذى يحاولونه إمعاناً فى التشويه والإساءة إلى تاريخ هذه الأمة ومكانتها فى سلم الحضارات الإنسانية.

٢ - شهرزاد وشهريار

وتتكرر الإشارة إلى شهرزاد وحكايتها إلى الملك شهريار فى رواية جويس، هذه الحكايات والقصص التى شكلت لبالى (ألف ليلة وليلة). فإلى جانب ما ذكرناه سابقاً عن توظيف جويس (ألف ليلة وليلة) فى روايته، فإن شهرزاد - الأنثى، الزوجة، المنتقدة - ترتبط ببطلة روايته A. L. P. وأبعادها الجنسية والحياتية والطبيعية؛ حيث تشكل بطلة جويس فى مرحلة من مراحلها أو فى رمز من رموزها الطبيعة والإغصاب والحياة بشكل عام،

فى حين يرمز بطل جويس H. C. E. فى مرحلة من المراحل إلى العقل أو الفكر أو المعرفة، وما يرتبط بنشاط هذا العقل من قيم فلسفية ودينية واجتماعية وحضارية إلى غير ذلك.

وشهرزاد لدى جويس تخدم أغراضاً عدة؛ فهى، من ناحية، تعد منفذاً له لتشويه صورة الشخصية العربية والإسلامية بالمفهوم الذى تقدم به (ألف ليلة وليلة) أو «اللبالى العربية» للقارئ الغربى وغيره^(١٧)، حيث يكون التركيز على الصخب والجنس والمجون والانحلال، إلى جانب شهرة القتل والانتقام وسفك الدماء، كما يجسدها شهريار الذى يقتل كل يوم امرأة بعد أن يتزوجها. كما أنها، من ناحية أخرى، تشبع لدى جويس وآخرين فكرة حاقدة تتعلق بتسفيه العقلية العربية أو الإسلامية القائمة على الخرافات والأساطير التى نفص بها حكايات شهرزاد.

أما الغرض الثالث، وربما يكون الأهم فى توظيف شخصية شهرزاد فى رواية جويس، فإنه يتفق مع البعد الطبيعى أو الحياتى أو الإغصابى الذى.. تمثلته بطلته A. L. P. وجويس فى تسجيله للتاريخ البشرى فى روايته يحدث هذا الصراع أو «تعايش الأضداد» بالإكراه أو، بكلمات أخرى، حتمية استمرارية وتعايش المتناقضات والأضداد فى هذا الكون. فبطلة H. C. E. الذى يسجل تاريخ البشرية العقلى، يسير جنباً إلى جنب مع بطلته A. L. P. التى تسجل تاريخ البشرية المادى. ويمكن فهم فكرة جويس من هذا التسجيل أو الرصد لتاريخ البشرية من آدم وحواء، اللذين تبدأ الرواية بهما: «آدم وحواء... النهر يجرى..»^(١٨)، على أساس تضاد أو تناقض الروح والجسد والتحامهما معاً فى الإنسان، أو على أساس حاجات الإنسان الروحية والعقلية من جهة، وحاجاته المادية والفسولوجية من جهة أخرى، وعدم انفصالهما الأزلى فى الإنسان الواحد منذ بدء الحياة البشرية على الرغم من تناقضهما وتضادهما التامين.

وتأتى الإشارة هنا إلى شهرزاد مرتبطة بـ A. L. P. حيث تجسد الإخصاب (الجنس)، والبقاء واستمرار الحياة والإنجاب (فى مقابل الموت والفناء الذى أحدثه شهرزاد مع النساء الأخريات)، حيث لابد أن نفرض «الطبيعة» نفسها واستمرارها ووجودها، مهما كان «الفكر» أو القرار الذى ينوئ إفناءها أو إيقافها عن «الحياة» والوجود. وقد تجذرت شهر زاد فى ذلك فى (ألف ليلة وليلة) كما تجذرت A. L. P. فى جمل «نهر ليفى» يتدفق باستمرار، التى اسمها يدل عليه فى مرحلة من المراحل، ليدل الكاتب على أن الطبيعة، الحياة، الوجود، مستمر وستبقى وستمضى مهما عصفت بها العواصف وتغيرت الأفكار والأديان والفلسفات وغيرها. ولا تخفى فكرة جويس فى هذا الذى يحاوله ويشير إليه بشكل خفى، حيث تحمل بذوراً وجودية متملقة بوجود هذا الكون إلى ما لانهاية مع تغير المبادئ والأفكار والمعتقدات. وهذه فكرة نصب فى فكرة رئيسة تقوم عليها الرواية، وتتفق مع موقف جويس الرافض لكل الأديان، كما بينا سابقاً، وهو موقف لا يخفيه فى معظم كتاباته^(١٩).

٣ - رحلات السندباد

رحلات السندباد الأسطورية فى (ألف ليلة وليلة) ترتبط فى الرواية برحلات وقصص وخرافات. كثيرة فى تراثات أمم كثيرة، إغريقية وهندية وصينية وإسبانية وإنجليزية وغيرها. ويوظفها جويس فى تسجيل الجزء المتخيل فى حياة البشرية، القائم على الخوارق والفرصيات والتهويلات والمعجزات والحكايات الشعبية الكثيرة، كالسمكة التى تنقلب حورية جميلة والغول الذى يتحول إلى أشكال مختلفة، تصورات كثيرة راودت أحلام الناس وخيالهم منذ القدم. وتتداخل هذه الأساطير والمعجزات مع أساطير ومعجزات تاريخية ودينية أخرى، يرى جويس أنها تتداخل معاً وتتقاسم وتتبادل الأحداث والتشكيل والنسيج والإخراج، وإن اختلفت الغايات والوظائف والدلالات فى استخدامها وسردها.

أما شهرزاد، فإلى جانب إشارتنا السابقة عنه، فإن جويس يربطه بقبائل ونبرون وقتلة آخرين يتخذون القتل والقمع وسفك الدماء وسيلة لتحقيق أهدافهم وإشباع شهواتهم. لكن هذا الإطار الذى يشير إليه جويس لا يقف عند هذا الحد، ولكنه يجعل منه صورة مشوهة للعرب والمسلمين، حيث يتجاهل فى لحظة من اللحظات البعد الأسطورى لشخصية شهرزاد، ويحاول أن يضفى عليها بعداً واقعياً ليثير الفزع فى نفس القارئ البسيط، ويقدم له الصورة الشريرة الدموية للإنسان العربى أو المسلم، وهى صورة غصت بها كتابات كثير من الغربيين، وكادت تصبح الصورة النموذجية للعربى فى الغرب فى مرحلة من المراحل^(٢٠).

الكتب في العالم القديم التي توازي وتساوي أهميتها
أهمية «الإلياذة» و «الأوديسة» و «الكوميديا الإلهية»
وغيرها. لكن معرفتنا بموقف جويس السلبى والرافض
لهذا التراث، تجعلنا ندرك أبعاد وضعه الأمور في غير
موضعها وتحميل القصص مالا تحمله.

فإذا كان جويس يقبل أو يعجب بنبوءة أوديب القائلة
بأنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه، وشبح هاملت (الأب)
الذى يطلب من ابنه الانتقام من عمه القاتل، ورحلات
«جوليفر» إلى عالم العمالقة والأقزام، ويفسرها التفسير
الرمزى والدلالى بما فيها من أبعاد إنسانية وفكرية
وأخلاقية، فإن ذلك يتغير عند استحضاره حكايات (ألف
ليلة وليلة) ويقصرها على أبعادها الخرافية الساذجة،
ليتسنى له النيل من عقلية أصحابها وحضارتهم
«البدائية»؛ وهو أمر يشذ بشكل مكشوف جلى عن سياق
الأحداث التى يحاول الالتزام بها فى روايته.

بل إنه أحياناً يمتن فى الإساءة، فبدل أن يربط شبح
هاملت الذى يبلغ ابنه فوق الجبل بجريمة عمه
بالقصص الأخرى المشار إليها سابقاً، فإنه يربطها بشكل
خفى مقصود بنزول الوحى على النبى فى غار حراء
وبإبلاغه الرسالة، أو يربطها، كما يرى «أثرتون»، بفكرة
استيلاء العم على زوجة الأخ فى (هاملت) واستيلاء
الأب على زوجة الابن «زيد»^(٢٥)، وهو أمر يشذ مرة
أخرى عن السياق الذى التزمه فى تصنيف الأحداث
والقصص وانسجامها وترباطها، وهذا أمر كشف مرة
أخرى عن إيمان المؤلف فى الإساءة إلى التراثين العربى
والإسلامى بشكل خاص، وهو أمر يدعم بعض الآراء
التي تتهم جويس بانتصاءات أو جذور «يهودية»^(٢٦)،
كما ظهر ذلك فى روايته السابقة (بوليسيس Ulysses)
وبطلها اليهودى «Bloom»، أو قصته القصيرة قبل ذلك
«Araby» من مجموعة (أهل دبلن Dubliners) وغير
ذلك. هذا على الرغم من ادعاءات جويس المختلفة عن

وقصص السندباد ورحلاته الأسطورية، إذ يقول: «Our
Sailor King»^(٢٧)، ويقصد «Sindbad»، على ما فيها
من مغزى وخيال ودروس للناس، تصب فى فكرة جويس
الرهسة، وهى احتلاط هذه القصص بالتاريخ والدين
والعلم التى نبتت من ذهن الإنسان والعقل البشرى منذ
فجر التاريخ، وشكلت مسارب أسطورية وخيالية وغيبية
وواقعية وفنية عبر العصور المختلفة. ويربط جويس
«غرائب» السندباد فى رحلاته بخرافات شعبية كثيرة مثل
طائر الفينيق «Phoenix»^(٢٨) أو العنقاء وغيرهما.

٤ - قصص «التح يا سمس» و «على بابا والأربعين حرامى»
وترد فى الرواية فى سياقات القصص الأسطورية فى
تواريخ الأمم، ويمزجها المؤلف بالقصص التاريخية والدينية
ليشير إلى أنها من أصل واحد، من صنع الخيال
البشرى. لكن تلميحات جويس إلى التراثين العربى
والإسلامى فى أثناء الإشارة إلى هذه القصص تجعله
يضيف إليها بعداً آخر غير البعد الذى يوظفه بشكل عام
فى روايته، وهذا البعد هو الغمز أو الهجوم أو التقليل من
شأن العقلية العربية المشبعة بالخرافات والأساطير التى تنمو
وتلقى إقبالاً لدى العقلليات الساذجة البدائية. ويشير
جويس إلى هاتين الحكايتين على النحو التالى: «Open
Sesame»^(٢٩) «Ephthuh Cisamis» افتح ياسمس، ثم
يقول بلغة الرواية المشوشة: «Ani mama and her fifty
bustles»^(٣٠) ويقصد «على بابا والأربعين حرامى»،
ويضمنها هذه السخرية بقوله: «على ماما...».

وجويس نفسه يدرك أن العقلية العربية والإسلامية فى
مرحلة من مراحل التاريخ كانت متفوقة و متميزة، وهذا
أمر لا ينكره هو أو غيره، لكن جويس يدرك أيضاً أن أبعاد
الحكايات الخيالية ودلالات القصص والأساطير فى (ألف
ليلة وليلة) هى أعمق فكراً وأشمل فلسفة من هذا المعنى
الظاهرى الذى يحاول أن يقصر عليه تفسيره أو تأويله أو
تسويقه. ولا فكيف تعد (ألف ليلة وليلة) من أهم

ولكن الإشارة إلى بلقيس ثم إلى «البتراء» (٢٨) لا تخلو من ربط خفي ما (بالمملك) سليمان والفكر اليهودي حول هذه المسألة. ولا نريد أن نشطع بعيداً في التحليل، لكن جويس لا يخلو من غرض تاريخي يخدم اليهود تاريخاً وحضارة بشكل من الأشكال.

لكن جويس كان غامضاً في هذه المسألة، حتى إن الأمر أشكل على أشهر الباحثين في أعمال جويس، الذي ترجم (فيجانزويك) من الإنجليزية إلى الإنجليزية، وهو الناقد «ماك هاف» الذي اعتقد أن اسم «بلقيس» أو Balqis في الرواية يقصد به امرؤ القيس الشاعر العربي الجاهلي (٢٩). وهذا بعيد عن الحقيقة، لأن السياق واللغة يشيران إلى أن بلقيس، ملكة سبأ، هي المقصودة في هذه الإشارة.

٢ - عمر الخيام

والإشارة إلى عمر الخيام مرتبطة ظاهرياً بالجانب الأدبي والإبداعي في التاريخ الإنساني؛ حيث تحشد الرواية مئات الأسماء لكتاب وكتابات قديمة وحديثة، وحيث يكون الخيام ورباعياته المعروفة جزءاً من هذا الحشد. يقول جويس: «quarain of rubyjets» (٣٠)، يقصد «The quatrains of Omar Khayyam» أي «رباعيات عمر الخيام».

غير أن استحضار عمر الخيام ورباعياته في رواية جويس لا يقتصر على مكانته الأدبية التاريخية والإنسانية، وإنما، وهذا هو الأهم بالنسبة إلى الكاتب، لأنه يجسد الشخصية الإسلامية المتمردة الثائرة على الأديان والمعتقدات والشرائع السماوية كما يتضح في رباعياته في مرحلة من مراحل عمره؛ تلك المرحلة التي سيطر فيها القلق والهلك على حياة الخيام وتفكيره، وجسد فيها حياة المجون والخمر باعتبارها ملاذاً من هذا القلق والشك. لكن جويس، على عادته، لم يذكر الجانب الآخر للخيام أو رباعياته، وهو غالباً ما يذكر نصف الحقيقة عامداً

عدم إيمانه بالأديان كافة، وعن عدم تمييزه لجنس أو عرق أو دين في كتاباته (٣١).

ب - إشارات تراثية لشخصيات مختلفة

هنالك إشارات يصعب حصرها في رواية جويس متعلقة بالتراث العربي والإسلامي، الديني والتاريخي والأدبي والعلمي، نحاول إثبات ما استطعنا حصره منها في نهاية هذا البحث. ولكن هناك إشارات أخرى متفرقة متناثرة في ثنايا الرواية، تجدر الإشارة إليها هنا لتوضيح دلالتها ودواعي استحضارها في السياقات الروائية والفكرية المختلفة لدى جويس. وبذكر جويس هذه الإشارات المتعلقة ببعض الشخصيات الإسلامية أو العربية ودورها أو دلالتها التاريخية مثل: (ابن سينا، ابن رشد، عمر الخيام، بلقيس... وغيرهم).

- ١ - بلقيس صفحة ١٠٢ سطر ٢١.
- ٢ - عمر الخيام صفحة ١٢٢ سطر ١١.
- ٣ - ابن سينا وابن رشد صفحة ٤٤٨ سطر ١١، ٧.
- ٩ - بلقيس

وترد الإشارة إلى بلقيس، ملكة سبأ، في سياق الحضارات القديمة والأسماء التي شكلت التاريخ الإنساني القديم. ويربطها جويس، من حيث هي امرأة، ببطلة روايته الأنثوية A. L. P. ولأن جويس لا يستحضر اسماً أو إشارة تتصل بالعرب أو المسلمين ويقصد منها تمجيدهم أو مدحاً (حتى عندما يعجب بشخصية الرسول (ص) الذي يراه رجلاً قيادياً وتاريخياً فذاً، أو عندما يشير إلى ابن سينا وابن رشد على أنهما من العلماء العالميين)، فإنه يكون له هدف آخر أبعد وأهم يتعلق بالإساءة أو الهجوم، كما سنوضح بعد قليل. ولذلك لا نبرئ ساحة جويس عندما يشير إلى بلقيس، الملكة العربية القديمة لسبباً في اليمن، من أغراض أخرى، ربما لا يسعنا السياق لاستجلاء هذه الأغراض والتأكد منها.

عقائدية أو دينية فى حقبة كثيرة من التاريخ ولدى أم شى.

أما صدامات العلم والدين الشائعة، فقد كانت بسبب تسلط الأديان (ويركز هنا على سلطة الكنيسة القديمة، ويأخذ بطله H. C. E. رمز الكنيسة العليا فى بريطانيا) High Church of England وعدم السماح لأحد بأن يخرج عن الفكر الدينى المشروع. ولهذا تراجع علماء كثيرون عن مكتشفاتهم ومواقفهم، بينما دفع آخرون حياتهم ثمناً لهذا الخروج أو التحدى. ويشير بشكل غائم إلى سقراط وجاليليو وآخرين، شكلوا خط العلم فى التاريخ البشرى.

وفى هذه السياقات يذكر جويس هذين العالمين: ابن سينا وابن رشد، على النحو التالى: (avcendas)^(٣١) ثم يكرر (Ibn Sen)^(٣٢) ثم يضيف (over Whois)^(٣٣) ويقصد Avicenna و Averroes بالإنجليزية، وهما ابن سينا وابن رشد فى هذه اللغة (٣٤).

وقد يعد هذا اعترافاً، قلما يفعله جويس فى روايته، بفضل هذين العالمين المسلمين على العالم فى العلوم المختلفة والرؤى الفلسفية من ناحية، لكنه أمر - من ناحية أخرى - يضمن لجويس شهادة موضوعية؛ بحيث يبدو أنه كان موضوعياً ومعقولاً فى إشاراته للتراث العربى والإسلامى. بمعنى أنه ذكر ما له وما عليه، فلا يكون هجومه على الدين أو على كل الأديان هجوماً مقصوداً لا معنى له، ودليل ذلك أنه يعترف بفضل العلماء والفلاسفة من كل الأديان والجنسيات والمصور، لكن هذا التوهم أو الإيهام كان مكشوفاً ومرفوضاً.

على أية حال، فإن إشارات جويس إلى ابن سينا وابن رشد تعد من الجوانب الإيجابية القليلة التى تتضمنها روايته. وليس هناك من إشارات إيجابية كثيرة حول التراث العربى والإسلامى، إلى جانب هاتين الإشارتين، سوى الإشارة إلى الشخصية القذة للرسول، لا

متممداً. فهو لم يذكر توبة الخيام وعودته إلى الإيمان المطلق، هذا الإيمان الذى جسده فى رباعياته التى ترجمها أحمد رامى، ومنها:

يا عالم الأسرار علم اليقين

يا كاشف الضر عن البائسين

يا قابل الأعذار عدنا إليك

فاقبل توبة التائبين

لكن جويس وآخرين مثله، لا يلتفتون أو يشيرون إلى هذه الأبيات من الرباعيات، وإنما يختارون منها ما يخدم فكرتهم، مثل قوله:

لبست ثوب الميث لم أستشر

وحسرت فيه بين شتى الفكر

وسوف أنضو الثوب عنى ولم

أدرك لماذا جئت أين المفسر

ويكتفى جويس بهذا الجانب ليدلل على رفض الخيام الدين وانغماسه فى اللذات والمجون، ليعطى انطباعاً خاطئاً عنه وصورة مشوهة غير مكتملة، وقد درج على هذا الأسلوب فى عشرات الأمثلة، كما أشرنا.

٣ - ابن سينا وابن رشد

وترد الإشارات إلى هذين العالمين فى سياق الإشارة إلى علماء كثيرين مثل فيثاغورس وأرسطو وجاليليو الذين جسدوا، من وجهة نظر الكاتب، الخط الآخر لمسيرة العقل البشرى، وهو الخط العلمى. ويقصد جويس فى هذا أن خطى العلم والدين سارا معاً منذ القدم وقد اصطدما واتفقا واختلعا فى أزمان مختلفة، لكن أثر الأديان، كما يعتقد جويس، كان أكبر بكثير من أثر العلم فى تشكيل الحضارات القديمة وكتابة التاريخ البشرى وإثارة الحروب الدينية والصدامات العقائدية. كما يرى أن الأديان قد استخدمت العلم والعلماء لأغراض

بوصفه نبيا مرسلًا وإنما بوصفه رجل تاريخ عظيمًا، مفكرًا وقائدًا وعبقريًا استطاع أن يغير وجه التاريخ الإنساني.

وضع جويس ابن سينا وابن رشد في صف العلماء الذين يسبرون بخط مواز أو مناقض لصف أهل الدين والشرائع السماوية. وهذا هو الجانب التشويهي أو التحريفي الذي تنطوي عليه إشارة جويس إليهما، إذ لم يعرف عن ابن سينا أو ابن رشد العداوة أو الرفض لا للدين الإسلامي ولا للأديان الأخرى، كما لم يسجل على الدين الإسلامي معاداته أو معاقبته لهما مثلما حدث مع سقراط وجاليليو وغيرهما.

لكن جويس، على عادته، يقول نصف الحقيقة أو جانباً من الصورة، وهو الجانب الذي يخدم غرضه وفكرته، ويتجاوز الجوانب الأخرى التي يعرفها هو

بالتأكيد لمعرفة بما هو أبسط وأسهل منها. فهو كما يذكر أن الرسول تزوج أكثر من عشر نساء. ولم يقل شيئاً عن طبيعة أو ظروف أو أعمار هؤلاء النساء، ليرتك للخيال أن يتفاعل سلباً مع الصورة، فإنه يذكر ابن سينا وابن رشد في سياق العلم الذي يناهض الدين ويحاربه ويتناقض معه منذ فجر التاريخ، لكنه لم يذكر أن هذا لم يكن الواقع أو الحقيقة في حالة هذين العالمين. وهو أسلوب يتبعه جويس في معظم روايته؛ حيث يذكر أو ينتقى أو يقطع الجانب الذي يهواه أو يصب في رؤيته ويرك كل ماعدا ذلك، ولذلك فكأنه يقول نصف الحقيقة أو ينقل جانباً من الصورة، وهذا قريب من التعبير الشائع الذي يحرف معنى الآية: «ولا تقرّبوا الصلاة...» إذ يتوقف الغائل ولا يكمل الآية لتعني شيئاً غير معناها الحقيقي. وقد فعل جويس مثل ذلك كثيراً، كما أشرنا في مواطن عدة من هذه الدراسة.

الإشارات العربية والإسلامية في «فنيجانزويك»

(مرتبة حسب ذكرها في الرواية)

الصفحة والسطر	الإشارة بلغة الرواية	الإشارة باللغة الإنجليزية أو المقصود منها	الإشارة باللغة العربية أو المقصود منها
١٣/٥	Cubehous	Kuaba	الكمة
١٤/٥	Arafatas	Arafat mountain	جبل عرفات
١٥/٥	Choruysh	Quraych	قبش
١٥/٥	linsunkallifledmuz- lenimilasilehims	unqualified muslims	غير المسلمين
١٥/٥	blackguardise the whitestone	guards of the black stone	حرس الحجر الأسود
١٨/٥	Toothnick	Toothpick	للسواك واستعمام النبي (ص) للسواك
١٩/٥	before we lunt down upown our leatherbed and in the night and at feding of the stars	Five Prayers in Islam: at dawn, noon afternoon, sunset and at night	الصلوات الخمس (ص)
٢٠/٥	nubir	Prophet	النبي (ص)

الصفحة والسطر	الإشارة باللغة الرواية	الإشارة باللغة الإنجليزية أو المقصود منها	الإشارة باللغة العربية أو المقصود منها
٢٢/٥	Bedouen the Jebel	Bedouins of the mountain	بدر الجبال (الرحل)
٢٤/٥	ansarhelpers	The Helpers	الأنصار
٢٧/٥	One Thousand and nights	One Thousand and one stories	ألف ليلة وليلة
١٩/٦	Agog and Magog	Gog and Magog	ياجوج وماجوج (٣٦)
٢٤/٩	Camelery	The Camel battle	معركة الجمل (٣٧)
٣٦/١٣	566 A. D.		عام ٥٦٦ ميلادي
٢/٣٤	Abdulah		(مولد النبي نقره)
١٣/٣٨	a hundred and eleven		عبد الله (والد النبي)
			رقم ١١١، عدد السور
			القرآنية التي أشار إليها
			جويس في كتابه أو
			السورة رقم ١١١
			واللهيب (٣٨)
٣٠/٣٨	Havvh	Eve	حواء
٣٣/٤١	althousand or one netional leaque	OneThousand and One Nights	ألف ليلة وليلة
٤/٥١	Scherzarade	Shehrazad	شهرزاد
٢٩/٥١	lesser pilgrimage had made Pais and Pigs, older inself	making pilgrimage prohibiting Pigs	فريضة الحج وتحريم لحم الخنزير
٨/٥٢	to Spure for the Space of a world at time	Mohummada's ascension to heaven which took one night	الإسراء والمعراج اللذان استغرقا ليلة واحدة
٣/٦٢	hejrite	exodus - emigration	هجرة الرسول وبداية التقويم الهجري (٣٩)
١٣/٦٣	For ann the is but one liv.	No God but Ullah	لا إله إلا الله (٣٩)
٢٥/٦٣	He could distinguish a white thread From a black		حتى يبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود (٤٠)
١٢/٦٨	Aslimal - Muslim	you must be muslim, everybody is	واسلم تعلمه الجميع مسلمون
١٤/٦٨	Forty Steps	Forty years	أربعون عاماً وعمر النبي (ص) عند بدء الرسالة
٢/٨٦	Padder	the battle of (badder)	معركة بدر
١٣/٨٦	Angels and Guinnes	angels and Jinnis	الملائكة والجن والملائكة الذين حاربوا مع المسلمين في بدر (٤١)
١٥/٩٥	Kaffir	Unbeliever	كافر
٩/٩٨	Islamatic hewhome	Islam's new home	بيت المسلمين الجديد والمدينة (٤٢)
٢١/١٠٢	Bulkis	The Queen of Sheba	بلقيس
١/١٠٤	in the name of Annah the Allmiziful the Eerlving	In the name of Ullah, the merciful, the compassionate	وملكة سبأ (٤٣)
٧/١٠٥	Stream of Zemzem	The holy water of In mecca	بسم الله الرحمن الرحيم ماء زمزم (٤٤)

الصفحة والسطر	الإشارة باللغة الرواية	الإشارة باللغة الإنجليزية أو المقصود منها	الإشارة باللغة العربية أو المقصود منها
٧/١٠٥	Aysha		عائشة (زوجة النبي) (ص) (١٥)
٢٩/١٠٥	Fathic He's	Father, he was	أباً... كان ويقصد بالنسبة إلى عائشة (١٦)
١٦/١٠٨	Spider	Spider	العنكبوت (١٧)
٢٧/١١٢	Biddy Doran looked at Literature	The Quran as Literature	القرآن كعمل أدبي (١٨)
١١/١٢٢	quarain of rubyjets	the quatrains of Omar Al- Khayyam	رباعيات عمر الخيام
١٨/١٢٢	K. M. O, mara cleared out three hundred sixty five idles to set up one ali khulassal	Omar Al- Khayyam destroying the idols by mohamad the prophet	عمر الخيام تكسير الأصنام بعد فتح مكة (٣٦٠) صنماً (١٩)
١٨/١٣١	aspindler web Chuckles the cavernmouth of his unsightliness but the nestling that liven.. the cave	the spider and the dove in hira cave	العنكبوت والحمامة في غار حراء (٢٠)
٢٤/١٣١	Wussia	will	الوصية أو خطبة الوداع للنبي (ص)
٢٠/١٣٥	Thous and in one nightlight	A Thousand and One Nights	ألف ليلة وليلة
١٩/١٣٩	Ann alive	Ulluh is alive	الله حي
٢٢/١٣٩	qauff	The letter (Q)	سورة (ق) في القرآن الكريم
٢/١٥٦	three thirty and a hundred	the cave people	أهل الكهف حيث ناموا (٣٠٩) سنوات أو أكثر (٢١)
٩/١٧٧	Kairo Koran	Cairo Quran	قرآن القاهرة
٣٠/٢٠٥	Fatima	Fatima	فاطمة (ابنة النبي) (ص)
٢٤/٢٠٧	Iyshe	Aisha	عائشة (زوجة النبي) (ص)
١/٢٣٥	salot.. nabis	prayers of the prophet	صلاة النبي (ص)
٢/٢٣٥	Fateha	opening	الفتحة
٨/٢٣٥	Alluh lah Lahiah lah	No God, But Ulluh	لا إله إلا الله
٦/٢٤٠	Ephthuh Cisamia	Open Seame	الفتح يا سمسم
٤/٢٤٣	Ani mama and her Fierty Bustles	All Baba and the Fourtly thieves	(على بابا والأربعين حرامي)
١/٢٤٥	Salemsalaim	peace be upon you	السلام عليكم
١٠/٢٤٥	toran	torah and Quran	التوراة والقرآن ونحت الكلمتين (٢٢)
٢٦/٢٤٨	Deans	religions	أديان
٧/٢٥٨	Azrael	Azrael	هزرائيل
١/٢٦٢	Yussive	Joseph	يوسف (النبي) أو سورة يوسف رقم (١٢)
١٢/٢٦٤	Petra	Petra	البغراء - المدينة الأثرية (٢٣)
١٠/٢٧٤	Hegerlie	exodus	الهِجْرَة أو سورة الصحراء رقم (٢٤)
١٥/٢٨٤	Talking anan illitterettes	Mohammad the illiterate	محمد الأمي وعكلم والقرآن

الصفحة والسطر	الإشارة باللغة الرواية	الإشارة باللغة الإنجليزية أو المقصود منها	الإشارة باللغة العربية أو المقصود منها
٣٠/٢٩٧	muhametina	Mohammad and Fatima	محمد وفاطمة تحت الكلمتين كتاب الله
٣٣/٢٩٧ ١٦/٣٠٤	allaph Quran's to take a ride as long as from her to tomorrow	God's Quran Mohammad's visit to heaven in one night	الإسراء والمعراج
١٢/٣٠٩	Ibdulin what of Himana	Abdullah, What about Antina	عبد الله... ماذا عن آمنة والدا الرسول
٢٣/٣١٠	Nur	Light	سورة النور رقم (٢٤)
٢٠/٣١٢	maontie to his montone	Mohammad to his mountain	محمد في الجبل (في غار حراء) (٥١)
٩/٣١٣ ٢/٣١٥	he was my Godfather Good marrama sagd God's will Zayd.	God's Will is a good goal	أن النبي وحراء زيد إرادة الله وأمره يزيد - أن يتزوج النبي من عائشة -
٣٤/٣١٧	mouttain huarea	Hira Cave	غار حراء
٢٣/٣١٨	Taif	Taif	الطائف
٢٥/٣١٨	Youthrib	yathrib	يثرب
٢٢/٣١٩	Ali Slupa	Ali slept "the Calif"	علي بن أبي طالب نام (في فراش النبي وصرا)
٣٣/٣١٩ ٣٠/٣٥٣	Omar they were precisely the Twelves of clocks, noon minutes noon seconds .At someseat by dawn break	omar, the Calif muallim's prayers at dawn, noon, after noon, sunset and at night	عمر بن الخطاب الصلوات الخمس: الفجر والظهر والعصر والمغرب والعشاء
٤/٣٥٧ ١٩/٣٥٧	Bianilla of thousand kinda but one kind	In the name of God A thousand and one nights	بسم الله ألف ليلة وليلة
٣١/٣٦٧ ٣١/٣٦٧	shuhrryar Lokman	Shuhrrayar Lokman	شهریار لقمان الحكيم وكذلك سورة لقمان
٣١/٣٦٩	Calif	Calif (the head of the Islamic Stute)	الخلافة
١٥/٣٨٩	Fatimilia - Fantilis, repeating herself.	The Fatimi era in Egypt or fatima the prophet's daughter.	العصر الفاطمي أو فاطمة ابنة النبي صرا تعيد نفسها
١٧/٤١٨	moyhammet and marhaba to your mount	Mohammad and Hamlet welcome in the mountain, where both received the "revelation"	محمد وهاملت تحت كلمتين مرحباً في الجبل، حيث تسلم كلاهما الرسالة
٦/٤٨٨ ٧/٤٨٨ ١٥/٤٨٨ ٣٤/٤٨٨	avcendus Ibn sen over who is the coughes and the liches and the minnies and the ratties	Avicenna Avicenna Averroes Q. K. M. R.	ابن سينا (٥٥) ابن سينا (مكرر) ابن رشد (٥٦) السور القرآنية التي تسمى أو تبدأ بالأحرف: ق، ن، هـ (٥٧) .. إلى آخره
٧/٤٩٩	muhmato, mout	Mohammad's Death	موت محمد (ص) (٥٨)

الملاحظات

- ١ - للوسع في موضوع الاستشراق، يمكن الاطلاع على كتاب: إدوارد سعيد: الاستشراق، الذي يعد واحداً من أهم الكتب في هذا الموضوع، ترجمة كمال أبو ديب عن الأصل الإنجليزي "Orientalism" بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ٢ (١٩٨٤).
- ٢ - تنوعت الكتب التي نهاجم العرب والمسلمين قديماً وحديثاً ما بين الكتب الفلسفية والسياسية والدينية والأدبية والفخرية وغيرها. انظر كتاب إدوارد سعيد.
- ٣ - James Joyce: *Finnegans Wake*, N. Y. The Viking Press, 1971.
 ولم يترجم الرواية إلى اللغة العربية لصعوبة (أو استحالة ذلك) بسبب لغتها وأساليبها المعقدة، مع أن كتبه السابقة جميعاً قد ترجمت إلى العربية مثل بوليس، أهل دبلن، صورة الفنان في شبابه وغيرها. وجهد طه محمود طه كبير في هذا المجال، انظر كتابه: موسوعة جيمس جويس (١٩٧٥).
- ٤ - هنالك ثلاث دراسات جزئية مختصرة لبعض المفردات العربية التي وردت في فينيجانزويك وهي دراسة: James Atherion: *The Books at the Wake*.
 «الكتب في فينيجانزويك»، وقد أشار المؤلف إلى أن القرآن هو أحد الكتب الرئيسة التي استخدمها جويس في روايته. كما أن ألف ليلة وليلة من الكتب أيضاً التي وظفت في الرواية. لكنها دراسة عامة مختصرة وتصب في وجهة النظر الغربية السالبة تجاه العرب والمسلمين وحضارتهم ودينهم.
 R. McHugh: *Annotations to Finnegans Wake*.
 قد حاول المؤلف أن يترجم الرواية من اللغة الإنجليزية المرفقة والمعقدة التي كتبت بها إلى الإنجليزية المفهومة أو المبسطة. وفيما يتعلق بالتراث الإسلامي والعربي، فلم يقدم المترجم أي تحليل أو دراسة لهذا الموضوع. هذا إلى جانب إساءة الفهم في كثير من الكلمات العربية والمصطلحات فيها تعني بالعربية أو في الدين الإسلامي. ثم دراسي المختصرة (باللغة الإنجليزية) عن المفردات العربية والإسلامية في الرواية، التي وعدت في مقدمتها أن تناول الموضوع بشئ من التفصيل والتحليل فيما بعد. وما أنا أفعل ذلك في هذه الدراسة.
 والواقع أن جميع الدراسات السابقة لا تقدم صورة واقعية أو شبه واقعية عن التراث الإسلامي والعربي في هذه الرواية. ومع أن هذه الدراسة تحاول استقصاء هذا الموضوع بشئ من التحليل والتفصيل، إلا أنها تظل دراسة أولية تحتاج إلى دراسات أخرى أشمل وأعمق وأكثر تفصيلاً.
- ٥ - مجلة آداب المستنصرية، عدد ٧٥٤، مجلد ١٧، بغداد (١٩٨٨)، ص ٢٣٩ Ahmed al - Zu'bi: *Arabic and Islamic References in Finnegans Wake*.
 انظر الكتب التالية عن جويس و «فينيجانزويك»
- ٦ - Richard Ellman: *James Joyce*, Oxford 1959. Margot Norris: *The Decentered Universe of F.W. London*, John Hopkins, 1974.
 وكذلك: موسوعة جيمس جويس لطة محمود طه (١٩٧٥).
- ٧ - R. McHugh: *Annotations to Finnegans Wake*, John Hopkins Univ. Press, Maryland, London, 1980.
- ٨ - انظر: موسوعة جيمس جويس لطة محمود طه - حيث يقول حين سئل: لماذا كتبت هذه الرواية، فأجاب: لكني أشغل النقاد لئلا يملأوا بها (ص ٥).
- ٩ - James Joyce: *Finnegans Wake*, p. 1.
 حيث تبدأ الرواية على النحو التالي،
 Riverrunn Adamandeven...etc.
- ١٠ - يذكر مثلاً: Issac, Christ, Mohammad, The Old Testament, The Koran, The Eddas...etc.
- ١١ - يذكر في الرواية أسماء لأكثر من ألفي نهر.
- ١٢ - يعتقد مؤنمر في «دبلن» سنوا، بلد جويس، يسمى باسمه «مؤنمر جويس» لطباعة البحوث والدراسات التي تدور حول كتاباته. وذكرت الباحثة المتخصصة بأدب جويس Margot Norris، عندما كانت تلقى علينا محاضراتها في جامعة متسجن بأيرلندا، أنها قضت خمس سنوات في مدينة «دبلن» بشكل متواصل في أثناء إعدادها رسائلها للدكتوراه عن جيمس جويس، وكانت تحضر «مؤنمر جويس» حتى تمكنت من إخراج كتابها عنه، الذي أشرنا إليه، وكانت تفضل أن تكون في المكان الذي ولد ونشأ فيه الكاتب لتتعرف الأماكن الكبيرة التي يذكرها في روايته في دبلن، ثم تلتقي شخصيات كثيرة يذكرها أيضاً وهكذا، وتسير إلى ذلك في كتابها المذكور.
- ١٤ - التاريخ كايوس، انظر موسوعة جيمس جويس لطة محمود طه، المقدمة، وكذلك فصل «فينيجانزويك».

- ١٥ - انظر دراسة «أثرتون» (كتب في فيجانيلاويك) (Books at the Wake)، حيث يشير إلى أهمية (ألف ليلة وليلة) بوصفها مصدرًا من مصادر الرواية.
Finnegans Wake, p. 31, 31.
- ١٦ - حيث يشار أحيانًا إلى ألف ليلة وليلة بـ «ليال عربية» (Arabian Nights) إلى جانب ترجمتها الشائعة "A Thousand and One nights"
- ١٧ - Finnegans Wake, P. 3
- ١٨ -
- ١٩ - وتقدم رواية «يوليسيس» "Ulysses" موقفه الرجودي الرفضي، وقد منعت هذه الرواية من النشر في أمريكا لأكثر من عشرين سنة لسبب «أخلاقي ثكري... إلى غير ذلك.
- ٢٠ - انظر كتاب إدوارد سعيد: الاصطفاي، ترجمة كمال أبو ديب (١٩٨٤).
- وتظهر صورة «العربي» أو «المسلم» في كثير من وسائل الإعلام أو حتى الأعمال الفنية الغربية على شكل معيبت أو شرير أو سفاح أو بدائي... وهكذا.
- Finnegans Wake, p. 13.
- ٢١ -
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٥.
- ٢٣ - المصدر نفسه، ص ٢٤٠.
- ٢٤ - المصدر نفسه، ص ٢٤٣.
- ٢٥ -
- Books at the Wake, p. 206.
- ربما لهذا السبب يشير جويس في الرواية إلى النبي محمد بكلمة منحوتة من محمد وهاملت ويكتبها "Moyhamlet" كما يرى Atherton ص ٢٠٦.
- ٢٦ - حيث يبحث بلوم «بطل» يوليسيس الثالث عن وطن له، وهو شخصية يهودية مشردة، كما يسخر من المساجد الإسلامية بشكل لا أخلاقي في الرواية نفسها.
- ٢٧ - انظر: الأعمال الكاملة لـ: جيمس جويس في كتاب: موسوعة جيمس جويس، طه محمود طه، الكويت، وكالة المطبوعات (١٩٧٥).
- Finnegans Wake, p. 264.
- ٢٨ -
- Annotations to F. W., p. 98.
- ٢٩ -
- Finnegans Wake, p. 122.
- ٣٠ -
- ٣١ - المصدر نفسه، ص ٤٨٨. وقد عاش ابن سينا بين عامي ٩٩٨ - ١٠٣٧ م.
- ٣٢ - المصدر نفسه، ص ٤٤٨.
- ٣٣ - المصدر نفسه، ص ٤٨٨. وقد عاش ابن رشد بين عامي ١١٢٦ - ١١٩٨ م.
- Annotations to F. W.
- ٣٤ - انظر أيضًا:
- حيث يذهب إلى هذا الرأي أيضًا.
- McHugh: Annotations, p.19.
- ٣٥ -
- حيث يرى هذا الرأي
- ٣٦ - انظر قصة «بأجوج وبأجوج» في: تفسير الجلالين، لجلال الدين المهدي وجلال الدين السيوطي، سورة «الكهف» مكتبة العلوم، بيروت، (د.ت)، ص ٤٠٠.
- ٣٧ - انظر «معركة الجمل» في: عروج الذهب للمصمودي، دار الأندلس، بيروت ١٩٨١، ص ٣٥٧.
- James Atherton, Books at the Wake, p. 201.
- ٣٨ - يرى ذلك «أثرتون»:
- Annotations to F. W., p. 63.
- ٣٩ - انظر أيضًا:
- ٤٠ - إشارة إلى الآية القرآنية في سورة «البقرة»، حيث يتوقف المسلمون عن الطعام والشراب لهذا يهتد الصيام في شهر رمضان.
- ٤١ - انظر: سورة «الأنفال» وسورة «آل عمران» في القرآن الكريم.
- ٤٢ - إشارة إلى هجرة الرسول وأصحابه من مكة إلى المدينة (البيت الإسلامي الجديد)، وليس صحيحًا ما ذهب إليه ماك هاف في Annotations، ص ٩٨، من أن جويس يقصد أن المسلم يكتسب اسمًا جديدًا بعد دخوله الإسلام، إذ فهم newhome بلغة الرواية new name. والواقع أن سبيل الرواية يشير إلى بدء الدعوة والهجرة وغزوة بدر، والبيت الجديد هو المدينة أي new home.
- ٤٣ - الإشارة هنا إلى بلقيس، ملكة سبأ في اليمن، وليس إلى امرئ القيس الشاعر الجاهلي كما يذهب ماك هاف في Annotations، ص ١٠٢، إذ إن السياق لا يدعم ذلك.
- ٤٤ - الإشارة هنا إلى ماء زمزم التي انفجرت بقدرته الله عند الكلمة عندما كان إسماعيل (عليه السلام) وأمه هاجر يموتان عطشًا بعد ذهاب إبراهيم (عليه السلام). انظر تفصيلات القصة في كتاب: أخبار مكة لأبي الوليد الأزرقي، دار الألسن، مدريد، ص ٥٥.
- ٤٥ - انظر: ابن هشام في سيرة الرسول، ص ١٤٣، حيث يشير إلى زواج النبي (ص) من عائشة، وكان في بداية الخمسينيات من عمره بينما كانت عائشة في الثامنة.
- ٤٦ - بلغة الرواية يخلد جويس حرف R من Father وهذا متكرر كثيرًا، وفي السياق أن النبي كان كآلاب بالنسبة إلى زوجته عائشة. الاحتمال الآخر أن Father تشير إلى «الفاخرة» في القرآن، لكن السياق يرجح التفسير الأول لحدث جويس عن علاقة «الأبوة» و «النبوة» وعائشة وفاطمة والنبي الزوج والأب. وجويس يهدف إلى «التصريح» في هذه الإشارات والنيل من النبي (ص) في سلوكه، وقد شرحنا هذه المسألة في ثنايا هذا البحث.

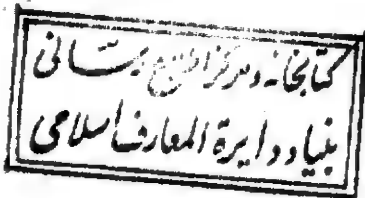
- ٤٧ - إشارة إلى قصة غار حراء، وكذلك سورة «التكوير» في القرآن الكريم.
- ٤٨ - وجوبه يتبع من أن النبي (ص) كان أمياً ولكن لأنه عمل أمياً، فكيف يكون ذلك. وقرره واضح في ذلك وهو أن النبي لم يكن أمياً ولا ما استطاع أن «يأتى» بهذا الكتاب الأمي، على أساس أن جبريس لا يؤمن بأن القرآن هو من عند الله. وقد ناقشنا ذلك سابقاً.
- ٤٩ - إشارة إلى تكسير الأصنام بعد فتح مكة وعدها ٣٦٠ صنماً. انظر تفصيلات ذلك في سيرة الرسول لابن هشام، ص ٢٦٩.
- ٥٠ - انظر تفصيلات القصة في سيرة الرسول، ص ١٠٨. وقد ناقشنا القصة سابقاً.
- ٥١ - انظر أيضاً: Annotation to F. W. ص ١٦.
- ٥٢ - يبحث جبريس هذه الكلمة Toran في كلمتي Quran و Toran إلى جانب ذكر كثير من الكتب المقدسة وغيرها، يخلطها معاً بشكل تهكمي، حيث يقول: Business و Commercial أي أمور للدعاية والتجارة... وهكذا (انظر ص ٢٤٨ من الرواية وعدها).
- ٥٣ - يذكر ذكر «البقرة» ثلاث مرات في صفحة واحدة.
- ٥٤ - يغير ماك هاف في Annotations إلى أن جبريس كتب اسم النبي محمد هنا باللغة الإيطالية حيث maometto بمعنى Mohammad (ص ٣١٢).
- ٥٥ - ولابن سينا (٩٩٨م - ١٠٣٧م) أهمية خاصة لدى الغرب إلى جانب علومه المختلفة. وهي أن الغرب عنيق له بترجمة كتاب أرسطو فن الشعر إلى العربية ثم أخذ الغرب عن العربية، وهو النص المترجم الوحيد الذي حفظ كتاب أرسطو العظيم، انظر:
- The New Columbia Encyclopedia, Ed. William Harris and Judith Levy, N. Y. and London, 1975, p. 196.
- ٥٦ - ابن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨م)، ولا يذكر جبريس أهمية علماء المسلمين على الرغم من أنفراضه الأخرى (المقبوضة) كما أشرنا في هذا الدراسة، انظر المصدر السابق، ص ١٩٥.
- ٥٧ - انظر أيضاً: Annotations to F. W. ص ٤٨٨.
- ٥٨ - إشارات كثيرة إلى موت «الشخصيات» عدة، ومنها موت النبي (ص)، حيث تحظى بعد ذلك الإشارات إلى النبي أو الإسلام في الرواية.

المصادر والمراجع أ - العربية

- ١ - أبو الوليد الأزرقي: أخبار مكة، دار الأئمة، مدريد (د.ت).
 - ٢ - ابن هشام: سيرة الرسول، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨.
 - ٣ - سعيد، إدوارد، الاستغراق، ترجمة: كمال أبو ذؤيب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية (١٩٨٤).
 - ٤ - السيوطي، جلال الدين وجلال الدين المحلى، تفسير الجلالين، مكتبة العلوم، بيروت (د.ت).
 - ٥ - المسعودي، أبو حسن: مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١.
- وكذلك:
- القرآن الكريم.
 - ألف ليلة وليلة.

ب - الإنجليزية

- 1- Atherton, James The Books at the Wake, Southern Illinois. Univ. Press, 1974.
- 2- Joyce, James: Finnegans Wake, John The Viking, Press, N. Y., 1971.
- 3- McHugh, R. Annotations to Finnegans Wake, Johns Hopkins Univ. Press, 1980.
- 4- The New Columbia Encyclopedia - Ed. William Harris and Judith Levey, N. Y. and London, 1975.



الترات

بين الحضور والغياب

خواطر معراجية

سليمان العطار *

الترات القومى ركام هائل. وهو جزء من ركام أكبر بكثير هو التراث الإنسانى، وهذا الركام يلوّن الثقافة المعاصرة بلونيه الأسود والأبيض، وبين اللونين تنبثق ألوان أخرى تشاركهما الوجود فى تشكيل الحاضر والمستقبل. البياض حضور لعناصر التراث الإيجابية أو غياب لعناصره السلبية، والسواد حضور لعناصر التراث السلبية أو غياب لعناصره الإيجابية. والأمر يحتاج لإيضاح لا يفرقنا فيما أسميه «الضياع العظيم» لهذه الأمة، لفشلها فى التحكم فى هذا الركام على المستويين القومى والإنسانى، مما أطلقه دون ضابط يسيطر على مجرى ثقافتنا اليوم، فصارت ثقافة مهزومة من داخلها لعقم جدلها مع الإنسان فى مقابل حيوية جدلها مع التراث دون تدخل فاعل من هذا الإنسان. وإذا صح التشبيه فقد أصبحت الثقافة المعاصرة بحرا هائلا من الزواحف التى يسودها «ديناصور التراث»؛ ذلك الديناصور الذى يتغذى على عقل الإنسان صاحب تلك الثقافة.

أنهم يتحدثون المؤمنين الذين لا يتسرب إليهم الشك سواء في كلية الدين أو في تفاصيله. فخطابهم لا جدوى من رواه عندما يدور حول هذا المحور. أما المحور الثاني، فهو التأكيد على أن المعراج معجزة للرسول تثبت صحة رساله وأفضليته على الأنبياء، فيصوب هذا المحور الثاني في المحور الأول، ويدخل في «تحصيل الحاصل»، ليعمن المعراج في الغياب داخل الثقافة.

والغياب الثاني للمعراج في ثقافتنا نابع عن غيبة استلهامه في الإبداع الأدبي بل العلمي. فلا نجد عملا واحدا يعالج الموضوع معالجة فنية، فضلا عن غيابه في خيال علمائنا في عصر المعراج إلى الفضاء دون السماء.

فكلمة «الفضاء» اليوم من الناحية الدلالية أصبحت ذات أهمية قصوى في دراسة دور المعراج في التقدم العلمي نحو الملاحة في الفضاء. فالكلمة تحمل تدريجيا محل كلمة «السماء». إن الدراسة الدلالية تثبت أن معظم استعمالات «السماء» قد آلت إلى «الفضاء»، ولم يبق للسماء استعمال إلا في الشعر والدين وعند بعض العامة عندما يتحدثون عن الجو فيقولون: «السماء صافية/ السماء مغيمة.. إلخ». إن كشف الفضاء الحديثة تحقيق على المستوى العام لحلم إنسانى لم يتحقق في الماضي إلا على مستوى فردى للرسول الأمين، ثم لعدد من المتصوفة بشكل روحي يخالف المعراج الجسمى عند نبي الإسلام العظيم. ومن ثم، يصبح الآن مفهوم السماء، كما ورد في الإسراء والمعراج، أكثر وضوحا لنا عن العصور القديمة. فهم قد امتزج عندهم مفهوم الفضاء كما نعرفه اليوم بمفهوم السماء الذى حدده وميزه بروز مصطلح الفضاء في الحضارة المعاصرة. لقد انزاح الفضاء عن مفهوم السماء لتصبح محدودة بعالم الملكوت أو بكلمات أوضح «عالم الغيب». فالسماء هي موضع العرش ومسكن الملائكة والأرواح وعالم البرزخ وطريق خروج النبي وحده، وليس المتصوفة، كما سوف نرى.

والأبيض والأسود مفهومان - كما طرحناهما بين حضور عناصر من التراث وغياب أخرى - يؤديان إلى طرح شيء من الإيجابية تربط بمفهوم «الأبيض» بين تشكيل تميز الشخصية القومية وتهيجة انحلال هذا اللون الأبيض للون لا حصر لها من الجديد الحاضر والقابل، كما يؤديان إلى طرح شيء من السلبية تربط بمفهوم الأسود بين جمود تلك الشخصية القومية وانغلاقها في مواجهة الآخر ورفضها للتغيير والجديد. والمواجهة الحقيقية لهذه الصورة هي جدل الإنسان مع التراث في خصوبة يسيطر بها على اللونين الأسود والأبيض داخل ثقافته لصالحه ولصالح مستقبله، وهذه السيطرة أشبه بسيطرة الإنسان على الجاذبية الأرضية، بالانفلات منها بسرعة ذات عجلة معراجية أكبر من عجلة جذب الأرض.

*

هذه الفكرة المبدئية هي المدخل لمجموعة من الخواطر حول موضوع «المعراج»، وهي خواطر أقرب إلى العلمية، تمهد للدراسة جادة شرعت في الإعداد لها منذ زمن بعيد، لأن الموضوع بالغ التشابك والتعقيد والأهمية، مادته غزيرة ومجال دوائه متسع.

موضوع المعراج يعالج سنويا في عالمنا الإسلامى باحتفال يقوم على الخطب والمواظ تحت مسمى «ليلة الإسراء». وذلك الاحتفال معالجة دينية حماسية تخلو من الفهم العميق لخطورة الموضوع في التراث القومى، الأمر الذى يجعلنا نؤكد غياب الموضوع في ثقافتنا الحديثة غيابا تاما، فلا يخلو هذا الاحتفال من التجاهل للمفهوم المجدد للحياة الذى يتضمنه المعراج؛ إذ يكتفى بالحديث عن الواقعة في محورين: المحور الأول الذى درج عليه الوعاظ، هو محاولة إثبات صحة الإسراء والمعراج والبرهنة عبر الحوادث والحكايات عن واقعيته. ولا نفتأ الوعاظ كل يوم يحاولون إثبات صحة الرسالة ونسبة القرآن إلى الله وغيره من الوقائع الدينية، متناسين

النفاق. ويكون نعيم الواقع الأرضي الذي يتمتع به فقط أصحاب القيم المعاقبة من نصيب الحالمين بالقيم المكافأة الذين يمانون على هذه الأرض هذاها مضاعفونه في معراجهم لأصحاب النعيم المذكور. والصورة مقلوب للواقع الأرضي في سماء المدالة التي ترى في الرسول الأمين أثناء معراجهم منتصرا للطبقة الشعبية، ومحققا لأحلامها في ظل المثال الخلقى للإسلام كما يتصوره الشعب المسلم في العصور الوسطى العربية.

أما المستوى الثاني لحضور المعراج، فكان على صعيد الإبداع الأدبي والفني والعلمي. وهنا لا بد من الإشارة إلى مفهوم المعراج الرمزي: إنه انفلات من الجاذبية الأرضية نحو فضاء الكون، وهو أيضا انفلات من ظلام جهل الإنسان بنفسه إلى فضاء المعرفة بهذه النفس. ولإيضاح ذلك، يجدر بنا أن نخطط لمراحل معراجية لتاريخ الإنسان، فالمعراج الأول يتمثل في اتجاه عكسي من هبوط آدم على الأرض ثم الإله المصري توت فجلجامش؛ ثم مرحلة تالية يصير فيها المعراج دوريا بين السماء المثيرة ووطن الأرض المظلم وتمثله سفن الشمس التي ترقد اليوم بجوار الأهرام، ولعل براق الرسول (ص) له علاقة بمفهوم السفينة لتشابه اسمه مع جذر السفينة اللاتيني الذي ربما أخذته اللاتين في السابق من لغات شرقية. أما المرحلة التالية، فهي خطية؛ في اتجاه هابط ثم صاعد عند هبوط المسيح روحا من عند الله في رحم مريم العذراء ثم صعوده مرفوعا جسما إلى السماء. أما المرحلة الأخيرة والباهرة، فقد بدأت بمعراج محمد (ص) انفلاتا من شد الأرض نحو سموات علا.

وهذه المرحلة الجديدة توقف عن البحث عن أصل الإنسان في المراحل السابقة بالسفر في ماضيه للانطلاق بحثا عن مستقبله، وإبحارا في الكون تحصيلاً للمعرفة وطريقا إلى الله.

ومن هنا تظهر (رسالة التوابع والزوابع) لابن شهيد ثم (رسالة الغفران) للمعري وكثير من الرحلات المثيرة

أما الغياب الثالث للمعراج في ثقافتنا، فيتضح في مكانة المعراج في الدراسات الإنسانية العربية، ففي نهاية الأربعينيات تبدأ الدراسات الفولكلورية في تناول تراثنا الشعبي، وتهتم بالسهر الشعبية والحواديت ثم الأغاني الشعبية، ولاتكاد تلتفت للنصوص البدئية والقيمة لقصة الإسراء والمعراج؛ كأنها قد حسبتها نصاً دينيا يخلو من القيمة الجمالية ذات البنية الفولكلورية والأنثروبولوجية المفتوحة لمزيد من الإبداع عبر الإبداع في تناص أنثروبولوجي لم يتنبه له في النص الأدبي الشعبي العربي بعامة. ثم تظهر في السبعينيات والثمانينيات مجموعة من الدراسات حول التصوف وحول العلاقات الأدبية المقارنة تتجاهل أيضا المعراج، إلا استثناءات تشير إليه أو تدور حوله، كأنها محاولات للتذكير بمنطقة متجاهلة من التراث، وتقوم على استعراض للقصة في بعض مجالاتها، دون تعمق بفجر قضية المعراج ويفتح لها بابا في ثقافتنا الحديثة.

وهذا الغياب للمعراج في ثقافتنا الحديثة علامة سيميولوجية قد يكشف عن شحنتها الدلالية حضوره في ثقافتنا الوسيطة وفي ثقافة الغرب الحديثة. وهو أيضا غياب لمساحة واسعة ومفتقة من الأبيض لصالح بقعة لا تقل اتساعا من الأسود.

لقد كان حضور المعراج في ثقافتنا الوسيطة على ثلاثة مستويات براق، جعلت ترجمته إلى اللاتينية تتوازي زمنيا مع ترجمة العلوم، فكان أول عمل قصصي عربي إسلامي يترجم وينداع في الغرب الناهض المتعطش لأبيض التراث العالمي عامة والعربي خاصة.

المستوى الأول، هو المستوى الشعبي الذي التقط أي القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) وجعل منها نواة للملحة كبرى ينقل فيها واقعه الأرضي إلى عالم الملكوت؛ حيث تتكشف الحقائق في ظل محكمة للقيم تكافئ القيم التي يحلم الناس بسيادتها مثل قيمة الصدق، وتعاقب القيم التي ضاق الناس بها مثل قيمة

التي جعلت أدوات المعرفة ثلاثاً: الحس والعقل والخيال . والخيال عنده يجمع بين الحس والعقل أو بين التجسيم والتجريد أو التشبيه والتزويه، وهو قادر على كل شيء لكنه لا ينتج ولا يستقبل إلا الصور. ومن ثم احتفل ابن عربي بالصورة بوصفها نموذجاً أمثل للمعرفة، وأرقى المعارف هي معرفة الله، ومعرفة الله لا تتحقق إلا بمعرفة النفس، فمن عرف نفسه عرف ربه .

ومعرفة النفس لا تتم إلا عبر أداة «الخيال» فنصل إلى «صورة النفس» . فكيف هي صورة النفس؟ خلق الله آدم على صورته . فهل صورة النفس هي صورة الله؟ إسماعيل بن عربي يجيب عن هذا السؤال فيكشف لنا عن عظمة الإنسان. لقد خلق الله أول ما خلق، العالم. وقد خلقه على صورته. فتضمن العالم صورته الذاتية وصورة الله. ثم خلق الله الإنسان على صورة العالم، فتضمنت صورة الإنسان صورته الذاتية وصورة العالم وصورة الله. وهكذا أصبحت صورة العالم وسيطاً من ناحية يتضمن صورة الله، ومن ناحية أخرى هو يتضمن في صورة الإنسان. فالإسراء في صورة الإنسان (ويقصد بالإسراء هنا المعراج لكنه معراج داخل النفس فصار إسراء) بالضرورة هو معراج في العالم (فضاء الكون) نحو الله، أو لنقل معراج في فضاء نموذج مصغر للكون داخل الإنسان الذي هو ملخص للعالم. وداخل الإنسان هو قلبه (نفسه) . وفي القلب سموات سبع، في كل سماء تتكشف مقدر من قدرات الإنسان الخلاقة والمبدعة.

وهكذا يتحول معراج الرسول إلى طاقة كبرى عند الشعب وعند المبدعين فنانين وأدباء وعلماء، ثم عند المتصوفة. إن دور المعراج يتجاوز تصور الوعاظ عن معجزة تغرق الواقع لتثبت واقعة الرسالة التي لا تحتاج إلى إلهات أرسطى أمام ثبوتها الإيماني الراسخ، ويتحول إلى معجزة واقعية تتجاوز الواقع دائماً عبر الإبداع والسعي نحو المعرفة وتكريم الإنسان الذي كرمه الله بنعمة الخيال والعقل بل الحس الذي تدعمه ذاكرة ديناميكية عاقلة.

للمتصوفة مثل «رحلة ابن عربي نحو المدينة الفاضلة التي صنعت من نصف الطين الذي بقي من خلق آدم». هذه الأعمال الإبداعية الفردية البدعية قابليها على المستوى الشعبي اختراع بساط الريح والحصان المجنح، وغير ذلك من موتيفات الطيران والدخول في عالم الغيب، حيث مسكن الجن في الحواديث، خاصة في (ألف ليلة وليلة) التي طورت ذلك أيضاً في الرحلة إلى مدينة النحاس الخفية وفي رحلات سندباد العجائبية.

هذا المستوى للإبداع الأدبي قابله على مستوى الإبداع الفني أشكال المثانة متعددة عناصر الصعود. أما على مستوى العلم، فتسجل أول محاولة ناجحة للطيران على يد عباس بن فرناس بقرطبة في وقت مبكر، ولا شك في قيمة المحاولة في تاريخ الطيران، وأنها نمت تحت إنعاش الخيال المعراجي عند اكتمال الملحمة المعراجية في النسخة الأندلسية لقصة الإسراء والمعراج، اكتمالاً بنين بختام حضور المعراج في ثقافتنا. ومن المدهش - في اتفاق حزين - ضياع تلك النسخة في أصلها العربي ثم القشتالي (الإسباني) لتبقى فقط ترجمتها اللاتينية والفرنسية، لتشمل شرارة النهضة الأوروبية، كما سنرى.

أما المستوى الثالث لحضور المعراج في المصور الوسطى العربية، فكان التصوف الذي حمل اسم «الطريق» والكلمة تعني طريق الخروج إلى الله عبر السموات السبع التي عبرها الرسول في معراجه بجسمه فاتحاً باب عبورها للمتصوفة بقلوبهم داخل قلوبهم . وأشهر العارفين هو ابن عربي.

وقد خصص ابن عربي كتاباً للإسراء في رسائله ثم كتاباً للسفر، والسفر عنده معراج أيضاً، ثم بعد ذلك لم يتوقف قط عن معالجة الموضوع نفسه في فتوحاته وفصوص حكمه وعتقاء مغرب. وفي كل أعماله التي يتناول فيها المعراج، يشير إلى كتاب الإسراء كأنما هو العمدة في تصميم فكرته الأساسية عن عروج المتصوف ومعالجة ابن عربي للموضوع تنبثق من نظريته في المعرفة

وحضور المعراج في العصور الوسطى العربية اربط بانهييار تدريجي في القوة الاقتصادية والعسكرية والاجتماعية على امتداد العالم العربي، فلم يثمر الخطوة العالية نحو معراج قادم بنفست من معراج سابق، لأن الانهييار الشامل المشار إليه كان يعمل على غيابه عندنا ليحضر عند الغرب الأوروبي الذي احتفظ بأكمل نسخة شعبية للمعراج باللاتينية والفرنسية، بينما غابت النسخة العربية والإسبانية رمزا لظهور اللون الأسود والسلبية؛ أي الجمود والمحافظة والخضوع للتراث الطليق على حساب حرية الإنسان وانطلاقه؛ كما أن الغرب عرف (التوايع والزوايع) ثم (رسالة الفخراني) ثم (إسراءات ابن عربي ودوائره) ثم (ألف ليلة وليلة).

هذه المعرفة كانت حافز النهضة الأوروبية التي افتتحت العصر الحديث وتحول المعراج إلى انفلات من قبضة الكنيسة والعادات والتقاليد وراث الكتب الصغراء. وظهر معراج دانتي؛ لقد استوحى دانتي في (الكوميديا الإلهية) حضور المعراج في العصور الوسطى العربية على كل المستويات الثلاثة التي أشرنا إليها. وانتقلت محاسبة القيم في النسخة الشعبية العربية للإسراء والمعراج، بما تتضمن من خلق واقع طوبائي هو مقلوب لواقع الناس، إلى محاكمة تاريخية للواقع التاريخي «كما هو» في إحساس مرهف بظهور المجتمع الحديث الذي يرى في المصلحة العامة أساسا للتشريع وهاجسة عقابا وثوابا.

لكن التأثير المدهش للمعراج الذي لم يتناوله الدارسون بعد، هو النهضة الفنية والعلمية والكشفية. إن رسوم ليوناردو دي فنشي وميكائيل أنجلو ورفائيل (صاحب لوحة مدرسة أثينا التي تضم ابن رشد شاهدا على الحضور الإسلامي والمعراجي) تقدم لنا صور المعراج

في فن التصوير؛ فقد تحولت سقوف الكنائس إلى عالم الملوكوت كما صور المعراج الإسلامي بعمامة؛ إنها سموات المعراج استلهمها الرسامون كما استلهمها دانتي في (الكوميديا الإلهية) التي بحق لنا أن نصصح ترجمتها إلى «الكوميديا السماوية» بمفهومنا اليوم للسماء المتحرر من مفهوم «الفضاء». أما في مجال العلم، فإن الكشف الفلكية بداية لبلورة مفهوم الفضاء وفصله عن مفهوم السماء، كما أنها فتحت الباب نحو الكشف الجغرافية لتكتمل صورة الكوكب الذي نعيش عليه كما اكتملت صورة الإنسان في معراج المتصوفة المسلمين ثم تلازمتهم المسيحيين. وكما غاب تأثير المعراج في أواخر العصور الوسطى العربية، يغيب في إسبانيا بعد خروج العرب منها تدريجيا حتى تقع في هوة الفقر والتخلف والهزيمة التي تصل ذروتها عام ١٨٩٨ عند هزيمتها أمام الولايات المتحدة الأمريكية وفقدانها آخر ممتلكاتها (كوبا والفلبين). ولكن في الأربعينيات تكتشف إسبانيا نفسها عبر اكتشافها تأثير المعراج العربي الإسباني في النهضة الأوروبية، وتحدث ضجة كبرى في أوروبا لا يوقفها إلا اكتشاف النسخة اللاتينية للمعراج العربي الإسباني التي عليها تعليقات بخط دانتي ثم نشر هذه النسخة. لقد كان ذلك بداية لانعتاق إسبانيا من المرحلة الإقطاعية وبسطة الملامح نحو الحداثة، ونحو عصر الفضاء.

وإذا ارتبطت النهضة الأوروبية بحضور المعراج؛ ألا يمكن أن نربط جمودنا ودوران نهضتنا حول نفسها بغياب المعراج. إن غيابه غيبة لإرادة الإنسان في الانفلات من التراث؛ بطاقة يولدها التراث نفسه نحو بناء مستقبل يدرك الفرق بين الفضاء والسماء، ثم يدرك ما بينهما من قطعية واتصال.

كرامات الصوفية

نص أدبي مضاد للتصوف

يوسف زيدان*

- بالذات - كأنه يحقق الأمنيات المستحيلة عن طريق الحكايات. وكلاهما حكايات دونت بصيغ متعددة تبرز قدرة الجماعة على الخلق المستمر، وكلاهما نبع من مخزون الخيال.

ومع أن (ألف ليلة) نالت الكثير من الاهتمام على مستوى البحث والدراسة - كما أظهرت الأعداد الثلاثة السابقة من «فصول» - إلا أن (كرامات الصوفية) لم تنل حتى الآن أى قدر من العناية، ففى حدود علمنا، لم يتوقف أحد من قبل أمامها لينظر إليها، لا من حيث هى تذييل هامشى على متن التصوف، وإنما من حيث هى نص مستقل تتجلى فيه بعض مظاهر (العقل) العربى/الإسلامى. صحيح أن المداد سال حول الأصل الشرعى للكرامات^(١)، وحول (حقيقة الكرامة) بين التأييد والتفنيد^(٢)، وحول مقارنة كرامات الصوفية المسلمين بكرامات قديسى النصارى^(٣).. لكن ذلك كله تم على هامش البحث العام فى التصوف، ولم يتناول نص

يتحدث الكثيرون عن تفرد نص (ألف ليلة وليلة) وخصوصيته، كأنه نسيج وحده لم يتكرر فى التراث العربى والعالمى، وهذا وهم كبير؛ فهناك نسان - على الأقل - فى التراث العربى وحده، يشاركان (ألف ليلة) فى الكثير من الخصائص: النص الأول هو (قصص المعراج) والنص الآخر (كرامات الصوفية)، وبمعنىنا منهما الآن: كرامات الصوفية.

إن التشابه الشديد، ووجوه المشاركة بين نصى (ألف ليلة) و(كرامات الصوفية)، هما ما يظهر من خلال النظرة المقارنة التى تكشف ما بعضه: إن كلا النصين يجسد رؤية معينة للعالم، رؤية غير رسمية، صاغتها أحلام البسطاء وخبرات الأجيال المتعاقبة. وكلا النصين يبرز بقوة فى أزمنة القهر الاجتماعى والسياسى

* باحث مصرى، متخصص فى الفلسفة.

وهكذا لم ينظر للكرامة على أنها شرط من شروط التصوف، وهو المعنى الذى سبغل كبار الأولياء يؤكدونه طيلة تاريخ التصوف الممتد عبر القرون.

لكن الحال سوف يختلف بعد القرن السابع الهجرى، وحتى اليوم؛ إذ صارت الكرامات مبحثاً لاغنى عنه فى الكتابات الصوفية كافة، ولانكاد نجد صوفياً واحداً بلا كرامات، بل عمد مؤرخو التصوف المتأخرون إلى تراجم الأوتل، فوشحوها بالكرامات الباهرة. ثم تزايد الأمر حين أفردت للكرامات كتب مستقلة، أشهرها: (جامع كرامات الأولياء) للنهبانى و (بهجة الأسرار ومعدن الأنوار) للشطنوفى و (طبقات الأولياء) لابن الملقن، و (طبقات الخواص) للشرجى الزبيدى، بالإضافة إلى الكثير من أعمال البيافى والنابلسى وغيرهما. والأكثر من ذلك، أنه صارت لدينا مؤلفات مستقلة تعالج شكلاً معيناً من الكرامات، كمسألة القدرة على الانتقال من مكان إلى آخر، والوجود فى مكانين فى زمن واحد، وهو ما عالجه النابلسى فى رسالة مخطوطة له، عنوانها (المسلك الجلى فى حكم تطور الولى)؛ وهناك مخطوطة بدار الكتب المصرية تعالج نقطة أدق: إمكان حدوث الكرامة للولى بعد وفاته، وعنوان المخطوطة هو: (الماء الزلال فى إثبات الكرامات للأولياء بعد الانتقال)؛

ولاشك فى أن هذا الانتشار الواسع للكرامات - بعد القرن السابع الهجرى - وطرحها على أنها أحد الشروط الأساسية للتصوف، وتأسيس نص مستقل مدون يستجمع شتات نصها الشفاهى السائد، هى أمور بحاجة إلى تفسير، أو بالأحرى، إلى تفسيرات تاريخية واجتماعية ونفسية:

من الناحية التاريخية، اختلفت أحوال الأمة بعد القرن السابع الهجرى عما كان سائداً من قبل. ففى القرن السابع، وبالتحديد: سنة ٦٥٦ هجرية، سقطت بغداد تحت أقدام المغول، لتسقط معها فكرة المركزية الحضارية وينفصح المجال أمام تأسيس كيانات إقليمية مستقلة.

(الكرامات) فى استقلاليتها - باعتباره جوهرها فى ذاته - وفى شروط تأسيسه وآليات بروزه وصياغته، وفى دلالاته المتنوع وعلاقته بالواقع الزمنى، وغير ذلك من الأمور التى مل فى إلقاء الضوء عليها عبر السطور التالية.

ارتبط نص (الكرامات) بسياقه التاريخى بأكثر مما ارتبط بالبنية العامة للتصوف ذاته، ففى المتن الصوفية المدونة قبل القرن الخامس الهجرى، لا نكاد نلاحظ الكرامات تظهر إلا بشكل نادر عابر، ففى أهم تأريخين لرجال التصوف فى هذه الفترة أعنى (حلية الأولياء) للأصبهانى و (طبقات الأولياء) لأبى عبد الرحمن السلمى؛ كان عماد التأريخ للشخصية هو ذكر تاريخ الوفاة وموطن المولد ومواطن السياحات، ثم الكثير من الأقوال المروية عن تلك الشخصية، مع ذكر سند الرواية - وتلك واحدة من ملامح علم الحديث النبوى الذى بدأ ازدهاره - آنذاك - ولم تكن أقوال الصوفى المترجم له، تخرج عن إطار الحكمة والزهد وتوجيه الآيات القرآنية نحو المضامين الروحية التى يهتم بها الصوفية. وبين التراجم قد تقابلنا - فى مرات قليلة - عبارة مثل: «له التصانيف المشهورة والكرامات الظاهرة».

ولعل أول من أفرد للكرامات عنواناً مستقلاً، هو القشيري (المتوفى ٤٦٥ هجرية) حين أفرد ورقتين - فقط - من رسالته الشهيرة لهذا الموضوع، فأشار خلالهما إلى أن وقوع الكرامات للأولياء جائز، وأن الكرامات للأولياء والمعجزات للأنبياء، مع اختلاف الدرجة لا النوع؛ ثم أكد:

«لو لم يكن للولى كرامة ظاهرة عليه فى الدنيا، لم يقدح عدمها فى كونه ولياً، بخلاف الأنبياء فإنه يجب أن تكون لهم معجزات»^(١).

بالمعنى الاصطلاحي^(٥)، وإنما دخل أوائل الصوفية في سند الطرق المتأخرة، وهي تثبت نسبها إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - فيما يعرف في المصطلح الصوفي باسم: السلسلة^(٦). وفي مقابل خروج أوائل الصوفية إلى الفلوات ومجاهداتهم العنيفة في البادية وخلواتهم في الصحارى، عاش الصوفية المتأخرون في المدن، وجعلوا للخلوة مدة معلومة - تسمى الأربعينية - يتخلل فيها المهد لمدة أربعين يوماً، مما جعل احتكاك الأولياء بالعامه أوفى، وفي هذه الحالة، كان من الطبيعي أن تروج أحاديث الكرامات وتناقضها السنة العوام.

ومن الناحية النفسية، فقد بدأت أحوال الأمة في التدهور منذ القرن الثامن الهجري، وظلت السنوات تنقل المسلمين من سيئ إلى أسوأ - على المستوى العام - مما ولد في النفوس إحساساً بفوضى العالم وقامتته، وأن الضرورة لا تحكم العالم (ولا كان المسلمون - بالضرورة - هم أسياد العالم). ولما انتفت الضرورة، وتزعزت العتمية التي تحكم العالم، انفسح المجال لرؤية الواقع من نافذة الحلم الذي تجسده الكرامة، ولم يعد المستحيل بعيداً عن متناول اليد العاجزة عن تناول الأشياء في الواقع، فناولتها الكرامات كل شيء في الخيال.

*

والكرامة هي خرق للعادة، يقع لهؤلاء الأولياء الذين خرقوا عادة الخلق في مخالفة النفوس والتقرب إلى الله، خرقوا العادة حتى صار لهم خرق العوائد عادة (وتلك عبارة صوفية مأثورة). وقد اتخذ هذا «الخرق» أشكالاً محددة، جعلها اليافعي في عشرة أنواع أصلية^(٧)، وزادها النبهاني لتبلغ خمسة وعشرين نوعاً أصلياً، وملاحصر له من أنواع فرعية^(٨). فمن ذلك: إحياء الموتى؛ يروى اليافعي:

وأخبرني بعض أهل العلم والصلاح ممن اعتقده من بلاد المغرب بإسناده أنه توفي

وهنا حدث نوع من التسابق حول تأكيد هذه الكيفانات لذاتها، فكان من ذلك عملية استكمال الذات المنفصلة، بما لها من أعلام الولاية والأولياء، فلم تعد (بغداد) مستقر كبار صوفية المسلمين كما كان الحال من قبل، وإنما صارت للولاية مراكز في مصر واليمن والمغرب والبلاد الشرقية، وعاشت الجماعات الصوفية هناك في ظل رعاية وتقدير من الحكام - وهو أمر لم يتوفر كثيراً قبل ذلك - ففى ظل حكام بنى رسول باليمن عاشت مدرسة الشيع الجبرتي، وفي ظل المماليك اجتمع الصوفية بالإسكندرية، وفي ظل أسرة بركة خان المغولي عاشت مدرسة سيف الدين الباخري. وغير ذلك؛ وكان من وسائل إبراز معالم الولاية في كل منطقة، المبالغة في نسبة الكرامات لأوليائها المهلبين؛ حتى إذا جاء القرن الثامن الهجري، اختفت تماماً فكرة (القطب) من الممارسات الصوفية، ولم يظهر بعد أبى الحسن الشاذلي المتوفى سنة ٦٥٦ هجرية (سنة سقوط بغداد) من نسب إليه القطبية، التي هي مرتبة في تسلسل المقامات ومراتب الأولياء، ذلك أن الهراركية السياسية التي سقطت في بغداد، سقط معها التصور الهراركي (الهرمي) لمراتب الأولياء في الكون، ولم يعد هناك إلا الأولياء المهلبون الذين لا تتأكد مكانتهم وفقاً لمكانتهم في المراتب التصاعدية للولاية المطلقة (الرقباء - النقباء - الأبدال - الإمامان - القطب) وإنما ترتقى مكانتهم - عند الناس - بمقدار ما يروى عنهم من كرامات.

ومن الناحية الاجتماعية، اتسم التصوف بعد القرن السابع الهجري بالطابع الجماعي المتمثل في الفرق الصوفية، وازداد اقتراب التصوف من العامة والبسطاء. وإذا كانت المراجع تقول إن أوائل الصوفية، من أمثال البسطامي والجنيد والخراز، كانت لهم طرق صوفية (الطيفية - الجنيدية - الخرازية) إلا أن الوقائع تقول إن الحياة الصوفية الجماعية لم تنتشر إلا في القرن السابع الهجري، ولم يكن لكبار الصوفية قبل ذلك (طرق)

بعض أصحاب الشيخ الكبير العارف بالله يوسف الدهماني رضى الله عنه، فجزع عليه أهله، فلما رأى الشيخ المذكور شدة جزعهم، جاء إلى الميت وقال له «قم بإذن الله تعالى» فقام وعاش بعد ذلك ما شاء الله من الزمان، وسمعت من غير واحد، وقورع مثل هذه القصة من شيخين من شيوخ اليمن.. فأحد الشخصين المذكورين رأى ميتاً محمولاً يعرفه، وكان بين يديه طعام فأقسم بالله إنه لا يأكل من ذلك الطعام حتى يأنى ذلك الميت ويأكل منه، فحسب بإذن الله، ثم أتى إليه فأكل. والشيخ الثاني وقف على ميت فى مسجد وكانت قد جرت له معه قضية، فقال «وعزتك يارب لن لم تخيه لأكون جباراً فى الأرض فأحياء الله عز وجل»^(٩).

وقد نقلت هنا نص الرواية - بحروفه - ليكون محلاً لتأمل صيغة معينة من صيغ الكرامات، صيغة تكشف عند تحليلها أموراً، منها: ذلك الاستدعاء غير المباشر للنص القرآنى والتناص المباشر معه فى استخدام الراوى - اليافعى - عدة مرات لتعبير «بإذن الله» ففى القرآن الكريم عدة وقائع لإحياء الموتى (قصة أهل الكهف - النبى إبراهيم والطيور الأربعة - السيد المسيح .. إلخ)، وهى وقائع مخضر بشكل غير مباشر، لتستحضر الشخصيات القرآنية وتجعلها فى حالة من التوازى المضمر مع صاحب الكرامة بقصد إبرازه - كما فى التصريح باسمه: الدهماني، وهو صوفى غير معروف - أو بقصد إظهار القدرة الخارقة للأولياء بعمامة، كما فى حالة الشخصيتين المجهولتين. وكل ذلك يتم من خلال التوازى مع المضمون القرآنى، ثم من خلال التناص المباشر مع الصيغة القرآنية التى تكررت فى كل مرة يحيا فيها الموتى «بإذن الله» والتى حرص الراوى على تكرارها

عقب كل مرة يعود فيها الميت إلى الحياة، بإذن الله، فيكون الرولى هو الفاعل الأصغر الذى تتكى كرامته على قدرة الله الذى هو الفاعل الأكبر. وبذلك تتأكد الواقعة وتكتسى بقدر من اليقين. لكن يقين السراوى - على ما يبدو - لا يزال غير تام! وذلك ما يعكسه هذا القلق البادى فى عملية التقطيع اللفظى وازدياد التقديم والتأخير فى السطر الأول من النص: أخبرنى / بعض أهل العلم والصلاح / ممن اعتنقده / من بلاد المغرب / بإسنادها أنه توفى .. إلخ. ويكاد النص - فى جملة - يبلغ بما يحويه من واقعية سحرية حد العبث، فهو لا يقدم تبريراً معقولاً للحدث الخارق. ففى القرآن الكريم، كانت الوقائع مبررة، والحكمة من ورائها ظاهرة، فقد أمات الله الفتية فى الكهف ثم أحياهم، ليخلصهم من زمن قاس وليجعل منهم آية للناس تدلهم على حق البعث والنشور؛ وأحياء الله الطير لإبراهيم عليه السلام بطلب منه: «رب أرنى كيف تحيى الموتى .. ليطمئن قلبى»^(١٠). وكذلك الأمر فى شأن الذى مر على قرية وهى غايوة على عروشها فقال أتى يحيى هذه الله بعد موتها، فأما الله مائة عام ثم بعثه^(١١). وقد أحياء الله الموتى ليعسى عليه السلام كى تتأكد نبوته بالمعجزة. أما فى نص اليافعى، فليس ثمة تبريرات كافية، فالشيخ الدهماني يحيى الميت بمجرد أن أهله جزعوا - ومتى كان الأهل لا يجزعون لفراق موتاهم - والشخصان المجهولان يرفض أحدهما الأكل حتى يحيا الميت، كأن رفض الأكل عمل عظيم، والآخر يهدد بأن يكون جباراً فى الأرض إذا لم يبعث الميت الذى «كانت قد جرت له معه قضية»، ولا أظن هذا الوقوف - فى النص - عند حدود العبثية، إلا انعكاساً لإحساس الراوى، أو إحساس الذين درن الراوى نصهم الشفاهى، ببعث العالم.

وبقية الأنواع التى صنف اليافعى والنبهاني الكرامات فيها، وهى: كلام الموتى - انغلاق البحر والمشى فيه - انقلاب أعيان الموجودات كتحول الخمر إلى سمن -

كانت استقلالية نص «الكرامة» بادية في عدم كونها شهادة على الولاية، وفي عدم وقوف كبار الصوفية كثيراً عندها، فإن «التضاد» يتجلى في مخالفة دلالة الكرامة لقواعد التصوف بصدد مسألة الطعام، بل الأكثر من ذلك، بصدد التعامل مع العالم. ففي الحين الذي يؤسس التصوف فيه لذاته على قاعدة الفقه (وقد كان أغلب الصوفية فقهاء، وما زال أغلبهم)، والفقه يعتمد على الواقعية، فإن نص الكرامات يؤسس ذاته على قاعدة المفارقة Paradox القائمة على الخيال. ومع ذلك فنص الكرامات «متوافق» مع سياقه التاريخي، ففي أزمة الفقر والجوع؛ حيث تدهورت الأحوال الاقتصادية في ديار المسلمين وانتشرت الأوبئة والمجاعات (ذات مرة فتك الوباء والجوع بنصف أهل مصر)، جاءت الكرامات تجسيدا للحلم الجماعي في إبراء العلل وتوفير الطعام وتحقيق القدرة الخارقة في تناوله. ولم يقف الأمر بالكرامات عند مسألة الإشباع في الأكل وحده، بل تعداه إلى الإشباع الجنسي والفحولة الخارقة، حيث يروى عن بعض أئمة التصوف - ممن أنهكتهم المجاهدات - أنه احتلم في ليلة واحدة خمسين مرة (١٣).

ومن الأمثلة الجيدة التي يمكن أن تلقى الضوء على آليات صنع الكرامة وصياغة الأسطورة فيها، ذلك المثال الذي قابلناه ونحن بصدد البحث في حياة الصوفي نجم الدين كبرى^(١٤) - المتوفى ٦١٨ هجرية - حيث يروى الشرعاني والنبهاني عنه، بعد وفاته بثلاثة قرون، ما نصه:

«نجم الدين كبرى أحد أئمة الصوفية وأكابر الأولياء وسادات الأصفياء، من كراماته رضى الله عنه أن ملك المغول لما جاء لخرب بغداد، وقف خارج بغداد وقال «إني أشم في هذا البلد رائحة محمدى كبير، فاستأذنه»، فقال الشيخ نجم الدين «لبدخل، يضرب هذه

انزواء الأرض وطى المكان - معرفة وقائع المستقبل - كلام الجمادات والحيوانات - طى الزمان - إبراء العلل - استجابة الدعاء - الاطلاع على ذخائر الأرض وكنوزها .. إلخ؛ وقد ذكر النبهي نوعاً عجيباً، هو بنص تعبيره: القدرة على تناول الكثير من الغذاء^(١٢). وهذا النوع من شأنه أن يستوفينا، خاصة أن أنواعاً أخرى - أصلية وفرعية - تعلق أيضاً بالطعام! مع أن البنية العامة للتصوف تقوم بكاملها على قاعدة الزهد، ومن الزهد (الجوع) الذى حظى باهتمام أوائل الصوفية باعتباره طريقاً من طرق الزهد والمجاهدة؛ وقد تناقلت متون التصوف حكايات كثيرة عن تجويع أئمة التصوف أنفسهم، بل إن مدرسة كاملة في التصوف - أسسها أبو سليمان الداراني في الشام - كانت تعرف باسم (الجوعية). وقد استقر في الوجدان الصوفي منذ وقت مبكر مبدأ يقول: ما صار الأبدال (الأولياء) أبدالاً إلا بأربع خصال: الجوع والسهر والصمت والخلوة.

كيف تسنى - إذن - للكرامات أن تسرف في تجسيد اللامعقول المتعلق بالأكل بالذات؟ ولماذا اشتهرت الكرامات عن غير واحد من الصوفية استطاع أن يأتي بفأكة الصيف في الشتاء، وبالعكس؟ (طبعاً قبل ظهور الشلاجات!)، ولماذا يدخل «الطعام» في البناء الدرامى للكثير من أنواع الكرامات الأخرى، كإحياء الموتى الذى رويت فيه الكثير من الكرامات حول الصوفي الذى يأكل الدجاجة، ثم بعد فراغه منها يقول: «قوى بإذن الله» فتقوم وقد اكتست عظامها باللحم والريش مرة أخرى. بل السؤال الأهم: كيف يمكن للصوفي الذى هو علامة على الزهد، أن تكون كرامته في القدرة على تناول الكثير من الغذاء؟

إن هذه التساؤلات تقودنا إلى القول بأن الكرامات لم تؤسس - فحسب - نصاً مستقلاً عن التصوف، وإنما هي تحولت تدريجياً إلى نص (مضاد) للتصوف، بقدر ما هو نص «متوافق» مع السياق التاريخي الذى أنتجه! فإذا

الرقبة، ثم يضرب رقبة فلان وفلان ثم ثلثي أهل البلد، جف القلم بما هو كائن» فكان كما قال! ذكره الشعراني في (المتن).

وقال الشعراني أيضاً في (الأجوبة المرضية):

«جاء الشيخ فخر الدين الرازي يطلب الطريق على يد الشيخ نجم الدين الكبرى، في ألف طالب يمشون وراءه من بلاد الري، فبلغ ذلك الشيخ نجم الدين، فقال: «إنه لا يطيق الطريق»، فلما وصل إلى رباط الشيخ بطلبته، ظن الناس أن الشيخ يقصم له ويمشي خطوات، فلم يتحرك له، فلما سلم عليه قال: «يا أخى، ما أقدمك إلى بلادنا؟» فقال: «جئت أطلب الطريق إلى الله تعالى»، فقال له الشيخ: «لا تطيق ذلك». فقال: «بل أطيق إن شاء الله تعالى» فراجعه مرات، والشيخ فخر الدين يأبى إلا أن يتعلمه له، فقال الشيخ نجم الدين للنقيب: «أدخله هذه الخلوة وقل له يشتغل بالله تعالى» فدخل، فتوجه الشيخ نجم الدين إلى الله، فسلمه جميع ما كان معه من العلوم، فلما شعر بذلك، صاح بأعلى صوته: «لا أطيق، لا أطيق»، فأخرجه الشيخ وقال له: «أعجبني صدقك» وقال له: «يا فخر الدين، كيف تطلب الطريق إلى الله مع حسبك للرياسة على الأقران وتكبرك عليهم...»، فبكى الشيخ فخر الدين - الرازي - وقال: «قد عسرنا وفاز غيرنا» فقال له الشيخ: «قد صرت من معارفنا، وكنا نود أن تكون من أصحابنا، فلم يقدر ذلك، اذهب إلى بلادك بسلام». انتهى (١٥).

في هذا النص المشتمل على كرامتين، تتضح جملة آليات خاصة بصناعة الكرامة، أولاها: الاستناد إلى واقعة معينة ثم التحليق بها في عالم الخيال عبر عملية تراكمية

من التطوير الفانتازي للواقعة الأصلية؛ ذلك أن نجم الدين الكبرى اصطدم بالفعل بالنتيجة، والتقى فعلاً بفخر الدين الرازي، لكن هذا الاصطدام وذلك اللقاء كانا شيئاً آخر يختلف تماماً عما ترويه الكرامة (١٦) وثانيهما: المفارقة التامة لكل الحميات والقواعد الراسخة بما فيها من حتميات وقواعد التصوف والتاريخ، ففي الحكاية الأولى لم يتوقف رواية الكرامة أمام حقائق التاريخ المشهورة، تلك الحقائق التي تقول إن الشيخ نجم الدين استشهد سنة ٦١٨ هجرية قبل دخول المغول بغداد سنة ٦٥٦ هجرية، وأنه لم يستوطن بغداد أصلاً وإنما كان يعيش بخوارزم وفيها كانت وفاته الدرامية العنيفة؛ وفي الحكاية الأخرى لم يتوقف الرواة أمام الحقائق المؤكدة أن فخر الدين الرازي لم يؤثر عنه النزوع إلى التصوف، ولم يترك المترجمون له أية واقعة من وقائع حياته دون تسجيل (ولم يذكر أحدهم أنه دخل الخلوة يوماً)، كما أن القاعدة تقول: «إن الله لا ينتزع العلم انتزاعاً». وتقول قاعدة أخرى - صوفية - إن الذى يأبى لطلب الطريق لا يأبى ومعه ألف من تلاميذه! ومع ذلك، فنص الكرامة يتجاوز كل هذه الحقائق المشهورة المستقرة، ليؤسس ذاته تأسيساً روالياً لا يعتمد بقيمة الصدق ولا الانساق التاريخي. وثالثها: تفرغ الأشخاص من محتوهم الفعلي وإعادة إنتاجهم في ثوب جديد، بحيث يصير «هولاكو»، ذلك الرعوى العنيف الذى مزق أشلاء المسلمين وخرب الديار، شخصاً شفافاً تصل شفافيته إلى حد أن «يشم رائحة محمدى كبير داخل أسوار بغداد» وهو خارجها! بل يصل به الأدب، الجسم، أنه يرسل إلى ذلك المحمدى الكبير - نجم الدين الكبرى - ليستأذنه في دخول بغداد التي استباحها هولاكو في واحدة من أعمق لحظات التاريخ الإنساني بؤساً وشراسة! وكذلك الأمر بالنسبة إلى فخر الدين الرازي المعروف بشدة اعتداده بذاته، تأبى الكرامة لتصوغه شخصاً متواضعاً، معترفاً، متأدباً مع الشيوخ. ورابعها: النسيج على منوال القصص القرآني، والتوازي مع قصة موسى والعمد الصالح (الخضر) كما وردت في سورة «الكهف»، فنرى الرازي يماثل «موسى»

وأشهر موسوعة لكرامات الجيلاني، هي كتاب الشطنوفى (بهجة الأسرار ومعدن الأنوار)، وهو كتاب مطبوع، لا يدانى إحاطته وعجائبته إلا كتاب آخر - مخطوط - لليافعى، عنوانه (خلاصة المفاسر فى ترجمة الشيخ عبدالقادر) (٢٠). والكشاهان، معاً، يحرران مادة هائلة فى مسألة الكرامات، مادة تحتاج للمزيد من عمليات النقد والتحليل والمطابقة لتطور البنية العامة لنص الكرامات، ذلك النص المستقل. ولنتخذ من كتاب الشطنوفى مثلاً، لنسجعه بشئ من التحليل. يقول الشطنوفى (٢١):

«أخبرنا الشيخ أبو محمد على بن أزدمر (لعل الصواب: أيدمر) الحمدي وأبو محمد عبدالواحد بن صالح بن يحيى القرشى البغدادي الحنبلى، بالقاهرة سنة ثلاث وسبعين وستمائة، قالوا: أخبرنا الشيخ محيى الدين أبو عبدالله محمد بن على بن خالد البغدادي المعروف بالتوحيدى، ببغداد سنة إحدى وأربعين وستمائة، قال: أخبرنا الشريف أبو القاسم هبة الله بن عبدالله بن أحمد الخطيب المعروف بابن المنصورى ببغداد سنة ثلاث وعشرين وستمائة، قال أخبرنا الشيخان، القدوة أبو مسعود أحمد بن أبى بكر الحرهمى العطار، والشيخ القدوة أبو عبدالله محمد بن قائد الأوانى سنة إحدى وثمانين وخمسمائة، قالوا:

تكلم الشيخ «صدقة البغدادي» رضى الله عنه بكلام أنكر عليه فيه بطريق الشرع، فطول به إلى الخليفة، فأمر بإحضاره إلى باب المنولى وتميزه، فلما أحضره وكشف رأسه، صاح خادمه «واشيخاه» فشلت يد الذى هم بضربه، وألقى الله سبحانه وتعالى الهيبة فى قلب المنولى عليه، فطالع الوزير

الذى يمتلك العلم الظاهر، لكنه يسمى لنجم الدين كبرى المائل للمبد الصالح (الخضر) صاحب العلم الباطن، فلا تتم الصحبة بينهما؛ لانساع البون بين علمى الظاهر والباطن. وخامستها: تكتيف الصورة وصياغة الحوادث فى أسلوب سهل منساب لا يشكو الترهل؛ بحيث لا يستخدم الراوى اللفظ الغريب أو التعبير المستغرب الذى من شأنه أن يستوقف المتلقى أمام اللغة فيحول دون الاستسلام التام للمضمون والاحتوى المراد إيصاله.

*

وأكثر شخصية فى تاريخ الإسلام حظيت بالكرامات، شخصية الإمام عبدالقادر الجيلاني، الفقيه الحنبلى، شيخ الطريقة القادرية، المتوفى ببغداد سنة ٥٦١ هجرية. ومع أن الإمام الجيلاني لم يتوقف فى كتبه المعروفة عند موضوع الكرامات إلا وقوفاً عابراً، ولم يولها الكثير من اهتمامه، إلا أن العوام والخواص تناقلوا بعد وفاة الإمام قدراً هائلاً من الكرامات المنسوبة إليه، حتى رويت عبارة عن غير واحد من أعلام الإسلام، تقول العبارة: «ما نقلت الكرامات عن أحد بالتواتر، إلا عن الشيخ عبدالقادر».

وبالإضافة إلى كون الإمام هو صاحب أوفر نصيب من الكرامات، فهو أيضاً صاحب أكبر عدد من التراجم المفردة فى تاريخ الإسلام؛ فقد أفرد لترجمته ٢٨ كتاباً - أو يزيد (١٧) - لا يخلو كتاب منها من المزيد من الكرامات، مما دفع الخوانسارى إلى تسجيل الملاحظة الآتية وهو يترجم للجيلاني. يقول الخوانسارى:

«إن العامة فتحوا له - للجيلاني - فى سوق التصنع والمهادنة دكاناً فوق كل دكان، ونسبوا إليه حوارق عادات عجيبات، لا يصدقها إلا من كان من جملة البلاء، ولا يخفى على المسلم العاقل أن مقولة الكرامات إما حماقة أو جنون» (١٨).

ولعل هذا رأى الناقد هو مادفع الشيخ محمد المكي ابن عزوز إلى تأليف كتابه «السيف الربانى فى عنق المعترض على الغوث الجيلاني» (١٩).

بذلك إلى الخليفة، فألقى الله سبحانه وتعالى
 الهيبة في قلب الخليفة، فأمر بإطلاقه، فدخل
 إلى رباط الشيخ عبدالقادر - رضى الله عنه -
 فوجد المشايخ والناس جلوساً ينظرون خروج
 الشيخ ليتكلم عليهم، فجاء فجلس بين
 المشايخ، فلما صعد الشيخ - الجيلاني - على
 الكرسي، لم يتكلم، ولم يأمر القارئ بالقراءة،
 وأخذ الناس وجد عظيم ودخلهم أمر جليل،
 فقال الشيخ «صدقة» في نفسه: الشيخ لم
 يتكلم، والقارئ لم يقرأ، فمم هذا الوجد؟
 فالتفت الشيخ إلى جهته وقال: يا هذا، جاء
 لى مرشد من بيت المقدس إلى هنا فى خطوة،
 وثاب على يدي، والحاضرون اليوم فى
 ضيافته! فقال الشيخ «صدقة» فى نفسه: من
 تكون خطوته من بيت المقدس إلى بغداد،
 فمم يتوب؟ وما احتياجه إلى الشيخ؟ فالتفت
 الشيخ إلى جهته وقال: يا هذا، يتوب من
 الخطو فى الهواء، فلا يرجع إليه، ويحتاج أن
 أعلمه الطريق إلى محبة الله عز وجل، ثم
 قال:

دكت جبالكم
 يا أهل الصوامع.. هدت صوامعكم
 أقبلوا إلى أمر من أمر الله
 أنا أمر من أمر الله
 يا بنيات الطريق، يا رجال، يا أبطال، يا
 أطفال
 هلموا وخذوا عن البحر الذى لا ساحل
 له
 يا عزيز، أنت واحد فى السماء وأنا واحد
 فى الأرض
 يقال لى بين الليل والنهار سبعين مرة:
 وأنا اخترتك لنفسى، ولتصنع على عيني
 يقال لى:
 يا عبدالقادر تكلم بسمع منك
 يقال لى:
 يا عبدالقادر بحقى عليك كل
 بحقى عليك اشرب
 بحقى عليك تكلم
 وأمنتك من الردى» (٢٢)

أنا سبغى مشهور

وقوسى موثور

ونبالى مفوقة، وسهامى صائبة، ورمحى

مصوب

وفرسى مسرج

أنا نار الله الموقدة

أنا سلاب الأحوال

أنا بحر بلا ساحل

أنا دليل الوقت

أنا المتكلم فى غيرى

أنا المحفوظ، أنا الملحوظ، أنا المحفوظ

يا صوام، يا قوام.. يا أهل الجبال

إن هذه الرواية التى يقدمها الشطنوفى، تمثل مرحلة
 متقدمة من تطور نص (الكرامات)، وتبلغ درجة عالية من
 التركيب والكشافة والعمق، مما يجعلها بحاجة إلى نظرة
 نقدية جادة تستكشف الآتى:

أولاً: من حيث البناء العام، فالنص يقوم على ثلاث
 قواعد رئيسية: فلدنيا أولاً (المنعنة) التى تثبت صدق
 الواقعة، ثم (الحكاية) التى تمثل لب النص ومحوره
 الأساسى، وأخيراً نصل إلى قمة التصعيد الدرامى مع هذا
 الخطاب المتعالى الذى يؤكد الأنا المتجاوزة. وبخصوص
 الجانب الأول، أعنى الإسناد القائم على المنعنة واتصال
 الإسناد، نلاحظ أن الراوى يستدعى الصيغة الأساسية فى
 علم الحديث النبوى، فيضفى على النص قداسة مضمرة.

بإحضاره، يتهياً للضرب والتعزير، يصبح الخادم، يبلغ الأمر للخليفة، بأمر بإطلاقه، يذهب لرباط الشيخ عبدالقادر الجيلاني، يجد الناس منتظرين، يجلس.. إلخ، ثم ينضغط الزمان في حركة القادم من بيت المقدس إلى بغداد في خطوة واحدة، وفي سرعة إجابة الإمام الجيلاني على ما يدور بخاطر صدقة البغدادي. ويبلغ الإيقاع سرعته القصوى - غير الزمانية - مع توالي عبارات الإمام الجيلاني في الجزء الأخير من النص.

ثالثاً: لنا في هذا النص بصدد كرامة واحدة، وإنما عدة كرامات (صيحة الخادم التي شلت يد الجلال - المهي من بيت المقدس إلى بغداد في خطوة - شعور المشايخ بالضيف القادم، غير المرئي، وغلبة الوجد عليهم - كلام الإمام الجيلاني على خواطر صدقة البغدادي). وقد تم ترتيب تلك الكرامات في شكل تصاعدي؛ بحيث تلي الكرامة الأبهى، الكرامة الأصغر منها، حتى يبلغ الإبهار غايته مع هذا النص الرعدي الذي يمثله خطاب الإمام الجيلاني (الجزء الثالث من الكرامة) وهو نص مأثور عن الإمام، تم توظيفه بمهارة فائقة ليحتل موضعه الطبيعي في السياق الروائي، موضع الشايق؛ إذ الخطاب في حد ذاته (كرامة) أعظم من الكرامات الأربع السابقة عليه، لأنه كرامة لا تعتمد على غرق العادة (معجزة الأنبياء السابقين)، وإنما على قوة اللغة ونصوع البيان وتفرد (معجزة محمد عليه الصلاة والسلام).

رابعاً: إن النص - باعتباره مثلاً - يدل على أن الكرامات انتهت إلى صيغة يمكن النظر إليها على أنها نوع راق من الأدب العربي، اجتمعت فيه عملية السرد الروائي، مع الحوار (الديالوج) الخارجي والباطني، مع الخطاب النفسي (المونولوج)، ليصير هذا المزيج إطاراً لإبداع من نوع خاص، لا نجد فيه الركافة التي تخفل بهما (ألف ليلة وليلة)، ولا الرداوة والصنعة اللتين نلمحهما في (المقامات)، ولا الجمود البادي في الشعر

والقداسة - كما قال دوركايم - تنبع من الجماعة، والجماعة العربية الإسلامية في بنيتها الإيستمولوجية (المعرفية) تولى اهتماماً كبيراً للسند والنعمة، وكان الإمام الشافعي يقول: «نحن أمة السند». والراوى هنا، لا يكتفى باستعارة الإسناد المتصل من علم الحديث النبوي، بل هو يجاوز به ذكر سنة الرواية وتلقى السابق عن اللاحق، وهذا أمر تفشقه معظم روايات الحديث الشريف، حتى في أعلى الأحاديث. وهكذا يعطى الراوى لنفسه نفحة قوية من الصدق فيما سوف يرويه (وإن كان ذلك لم يمنع الخوانساري من تسمية الراوى: الشطنوفى الكذاب).

ثانياً: تتسم (الحكاية) التي هي لب النص بقدر من التركيب، فهي ليست مجرد واقعة لخرق العادة، بطلها واحد من الأولياء، وإنما لدينا أكثر من شخصية محورية (صدقة البغدادي - الإمام الجيلاني) وفي المشهد الخلفي شخصيات أخرى (المشايخ - القارئ - الخليفة - الوزير - المتولى - تلميذ صدقة - الجلال)، بالإضافة إلى شخصية الحاضر الغائب الذي جاء من بيت المقدس إلى بغداد في خطوة واحدة، ليتوب، فأحدث حضوره حالة من الوجد لدى المشايخ، وهي الحالة التي تعجب لها صدقة البغدادي.

وللمكان حضوره في النص، فلدينا (باب المتولى - الرباط - بيت المقدس - بغداد)، والانتقال بجسد خصوصية المكان، فمن «باب المتولى» حيث محل الجلد والتعزير، إلى «الرباط» حيث محل التلقى والنفحات. ومن بيت المقدس، القبلة الأولى للمسلمين التي حولوا عنها إلى مكة (قلب العالم)، يكون الانتقال - في خطوة واحدة - إلى بغداد التي هي مسكن القطب (الإمام الجيلاني)، وقد كان الصوفية يقولون إن مركز القطب مكة ثم يتداخل الزمان الروائي ليلعب دوره الدرامي في النص، فمن الإيقاع الرتيب للأحداث في البداية (صدقة يتكلم بكلام منكر، يبلغ الخليفة، بأمر

الهواء. وكانت دهشتي أشد، حين وجدت المشهد نفسه في نص عربي مكتوب في القرن الثامن الهجري:

«وقد ناظر جماعة من الكفار البراهمة جماعة من مشايخ الصوفية.. من ذلك قضية الشيخ الكبير العارف بالله بهاء الدين السندي، مع البرهمي الذي جاء إليه وارتفع في هواء مجلسه، فارتفع الشيخ حيثثذ في الهواء، ودار في جوانب المجلس، فأسلم ذلك البرهمي لعجزه عن ذلك، لكونهم لا يقدرّون على الدوران في الهواء، بل يرتفع الواحد منهم مستوياً لاغيراً! وقضية الشيخ الكبير فريد الدين مع البرهمي الذي ارتفع في الهواء، فارتفعت إليه نعل الشيخ ولم تزل تضرب رأسه وتصفمه حتى وقع على الأرض» (٢٣).

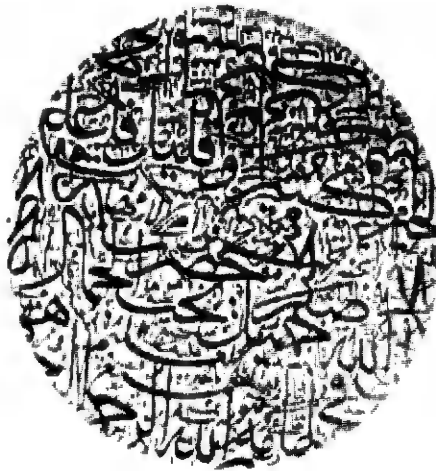
العربي إبان ما نسميه بقرون التخلف في التاريخ العربي الإسلامي.

وبعد، فإنني أعتقد أن دراسة (الكرامات) من هذه الزاوية التي نقترحها؛ أعني النظر إليها باعتبارها نصاً إبداعياً مستقلاً عن التصوف، هي دراسة من شأنها أن تكشف عن ناحية مهمة من نواحي الأدب العربي، ناحية مهمة. وسوف تكشف هذه الدراسة - أيضاً - أن الكثير من النصوص الأدبية المعاصرة، هي أقل معاصرة مما نظن، وأكثر ثرائية! فما زلت أذكر، على سبيل المثال، كيف أن أعيننا اتسعت، دهشة، لحظة اكتشافنا أعمال جارتنا ماركيز واندعاشنا من المشاهد المبهرة التي يقدمها في قصصه ورواياته، مثل ذلك المشهد الرائع في رواية (مائة عام من العزلة)، حيث جاء الراهب إلى بطل الرواية، فتحدثنا بالفاظ لائبية، فإذا بهما يرتفعان في

الهوامش:

- (١) أورد البهائي في مقدمة كتابه جامع كرامات الأولياء، مائة حديث نبوي - بإسناده - تؤكد جواز وقوع الكرامات شرعاً، ثم أعقبها بكرامات أربعة وعشرين ولياً من الصحابة (انظر: جامع الكرامات، طبعة دار الكتب العربية ١٣٢٩ هجرية، الجزء الأول، ص ٥٥ وما بعدها). وكان البهائي قد عالج ذلك من قبله، وذكر العديد من الأدلة العقلية والنقلية على جواز وقوع الكرامات، (انظر: نشر المحاسن العالية، طبعة الباني الحلبي، ص ٨ وما بعدها).
- (٢) أنكر الكرامات فريق يضم المعتزلة وبعض الفقهاء ومعظم المدرسين المذاهبين، أما مؤيدوها فلا يقع عددهم تحت الحصر، ولهم ابن تيمية عند التصوف الشهير، (راجع رسالته: في المعجزات والكرامات وأنواع خوارق العادات، طبعة مكتبة الصحافة، ١٤٠٦ هجرية).
- (٣) تعرض عبدالرحمن بدوي لفلك النقطة في مقاله المنشورة بالكتاب المذكور لابن عربي (عنوانها: أبو مدين وابن عربي) حيث عقد مقارنة بين كرامات أبي مدين وكرامات القديس فرنسيسكو الأسيزي.
- (٤) القسيري، الرسالة القيسيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف زريق، على بلطجة جي، دار الجبل، بيروت، ١٤١٠ هجرية، ص ٣٥٥.
- (٥) بخصوص الطرق الصوفية في مصر، يمكن الرجوع إلى كتاب حاتم النجاشي - نفرة دار المعارف - الذي نشر بعنوان: الطرق الصوفية في مصر، وهو في أصله رسالة دكتوراه عنوانها الكامل هو: الطرق الصوفية في مصر في القرن السابع الهجري. وبخصوص (الطرق) عمومًا يمكن مراجعة مادة «طريقة» التي كتبها ماسينيون بدائرة المعارف الإسلامية. أما أولى المصادر الخاصة بسلاسل الطرق الصوفية وميزاتها، فهي مخطوطة السنوسي، السلسلة الممنون في الطرائق الأربعين (توجد منها نسخة خطية ببلدية الإسكندرية، ونسخة أخرى بالخزانة العامة بالرباط).
- (٦) السلسلة: مصطلح صوفي متأخر، يقصد به بيان اتصال المشايخ - سابقاً عن سابق - وإثبات تلقى البيعة عن طريق العهد الذي أعطاه الإمام علي بن أبي طالب من النبي صلى الله عليه وسلم، ثم أعطاه لتكميل بن زاهد الذي أعطاه إلى الحسن البصري، وهكذا حتى تنفرح الطرق بعد الحسن البصري.
- (٧) البهائي، نشر المحاسن العالية في فضل الصوفية قوى المقامات العالية، ص ١٤ وما بعدها.
- (٨) البهائي، جامع كرامات الأولياء، ٢٧/١ وما بعدها.
- (٩) البهائي، نشر المحاسن، ص ١٦.
- (١٠) سورة البقرة، آية ٢٦٠.

- (١١) سورة البقرة، آية ٢٥٩.
- (١٢) النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ٢٨/١.
- (١٣) روى الشطنوفى - وغيره - هذه (الكرامة) عن الإمام عبدالقادر الجيلاني.
- (١٤) راجع دراسنا عن الشيخ نجم الدين في تخليفنا لكتابه فوائح الجمال وفوائح الجلال، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣٥ وما بعدها.
- (١٥) جامع كرامات الأولياء، ٢٧٥/٢، والحكاية الأولى أوردها الصغرى في كتابه: لطائف المنن والأخلاق، وحكى الصغرى الحكاية الثانية في مخطوطة له عنوانها: الأجيال الموضوعة عن أئمة العلماء والصوفية، (ورقة ٢٢٦).
- (١٦) راجع واقعة استشهاده الشيخ نجم الدين الكبرى على يد الغار بكناينا: شعراء الصوفية المجهولون، ص ٤٩ وما بعدها - فوائح الجمال وفوائح الجلال، ص ٣٨ وما بعدها. وراجع واقعة لقاء الرازي بنجم الدين كبرى (على وجهها الصحيح) بالجلد الثاني والعشرين من كتاب الذهبى: سير أعلام النبلاء، ص ١١٢.
- (١٧) راجع هذه المؤلفات (التراجم) في كتابنا: عبدالقادر الجيلاني باز الله الأشهب، (دار الجبل - بيروت، ١٤١١ هـ)، ص ١٠٤ وما بعدها.
- (١٨) الخوانسارى، روضات الجنات في أعيان العلماء السافرات، تحقيق: أسد الله إسماعيليان (طهران، ١٣٩٢ هـ)، ٨٥/٥.
- (١٩) طبع هذا الكتاب بتونس سنة ١٣١٠ هـ.
- (٢٠) توجد منه نسخة خطية بالمكتبة الأزهرية، تحت رقم ١٢٠١ / تصوف.
- (٢١) هو الشيخ نور الدين أبو الحسن علي بن يوسف بن جرير اللخمي الشطنوفى (نسباً إلى قرية شطونف بمصر) شيخ القراء بالديار المصرية، تولى سنة ٧١٣ هـ - وقد بدأ الشطنوفى كتابه بسرد الظروف المحيطة بكرامة واحدة للإمام الجيلاني، هي قوله (لدى منى على عنق كل ولي لله) فهذا الشطنوفى يذكر رواية الكرامة، والمشايع الذين حضروا المجلس الذى قال فيه الإمام الجيلاني عبارته، وصفة الحال حين قال ذلك، وذكر الأولياء الذين حثوا ولدهم - في بقاء الأرض كافة - حين قال الإمام عبارته. وبعد ذلك راجع الشطنوفى بمدد كرامات الجيلاني وأقواله وأصحابه من ذوى الكرامات الباهرة.
- (٢٢) الشطنوفى: بهجة الأسرار ومعدن الأنوار في بعض مناقب القطب الربانى سيدى محيى الدين أبى محمد عبدالقادر الجيلاني، (طبعة البابى الحلبي، مصر، ١٣٣٠ هـ)، ص ٢١.
- (٢٣) القاسى، نشر المحاسن العالية، ص ٣٧.



الإسكندر ذو القرنين

فى كتاب أدب الفلاسفة

مونتسرات أبو ملهم*

فيما بين عامى ١٩٨٥ و ١٩٨٦ تم الانتهاء من تحقيق الطبعة الكاملة لكتاب (أدب الفلاسفة) الذى ينسب لحنين بن إسحاق فى رواية محمد على بن إبراهيم ابن أحمد بن محمد الأنصارى، الموجودة على شكل مخطوطة وحيدة فى مكتبة الأسكوريال. تضم الطبعة تحقيقا نقديا يجمع التصحيحات المقترحة من أجل قراءة أفضل للنص، كما تتضمن الإضافات الهامشية والتصحيحات التى تقترحها المخطوطة نفسها، فضلا عن روايات أخرى أضافتها من مخطوطتين أخريين موجودتين بلندن (المصحف البريطاني) وميونخ (المكتبة القومية). وأخيرا تكتمل هذه الطبعة بملاحق تجمع فصولا لم تظهر فى مخطوطة الأسكوريال. وبعد أن حصلت على هذه الطبعة الكاملة، ظهرت الطبعة التى حققها الأستاذ بدوى^(١)، فقررت مقارنتها بنص الأسكوريال وإدراج إضافاتها فى هذا العرض النقدي^(٢).

مادفننى إلى القيام بهذا العمل هو التعريف بأحد النصوص التى يمكنها أن تقرنا من معرفة أفضل بأعمال حنين من جهة، وإظهار مدى معرفة أعمال حنين فى الأندلس بطريقة جديدة من جهة أخرى. ويجب أن نضع فى الاعتبار أن هناك ترجمات عدة لهذا العمل فى إسبانيا^(٣) قام بها مترجمون إسبان.

هكذا، إذا كانت أعمال حنين قد لاقت نجاحا كبيرا فى العالم العربى بصفة عامة، فهى بالتأكيد قد لفتت الانتباه فى الأندلس بصفة خاصة. هذا بالإضافة إلى أن هذا العمل سمح لنا باكتشاف إلى أى مدى يعتبر كتاب (أدب الفلاسفة) عملا فريدا أو يعتبر مجرد نسخة من «نواذر» حنين.

* الكاتبة تعمل بقسم اللغة العربية بجامعة مدريد المركزية.
ترجمة إيهال يونس، قسم اللغة الفرنسية بأداب القاهرة.

من بين أعمال حنين الذي أرخ لسيرة حياته معظم كبار الكتاب العرب أمثال ابن سعيد الأندلسي في كتابه (طبقات الأمم) ^(١)، وابن القفطي في (تأريخ الحكماء) ^(٢)، وابن أبي أصيبعة في (هيون الأنباء) ^(٣)، نجد ترجمات كثيرة لمعون الفكر اليوناني، بالإضافة إلى التوراة. أما فيما يخص ما يسمى أعماله الإبداعية، فإننا نجد النص المعروف باسم (نوافر الفلاسفة) ^(٤)، ويقع على هامش الأعمال الطبية التي كتبها.

وحنين، في هذا النص، لا يجمع فقط الحكم المنسوبة إلى عدد كبير من المؤلفين اليونان أمثال أرسطو ^(٥) وأفلاطون وسقراط وديوجينيس وفثاغورس بالإضافة إلى هرمس أو مهفارجيس ^(٦)، بل إنه يقدم أيضا وصفاً لثلاث المدارس الفلسفية اليونانية، بالإضافة إلى المناهج التعليمية والمؤسسات التي كان اليونان يرسلون أبناءهم لتلقي العلم فيها ^(٧).

وأصل هذا العمل مفقود والباقي لدينا منه نسخ متأخرة أو إشارات من خلال أعمال أخرى، لذلك نجعل محتواه وحجمه بالضبط. لكن، بفضل النسخ المتوفرة الآن، نعرف أنه يقدم معلومات عن تاريخ الفلسفة والمناهج التربوية عند اليونان، مما يسمح بتناول هذا الموضوع. لكن محتواه الأساسي عبارة عن الحكم المسدونة والمنسوبة إلى الفلاسفة اليونان، كما سبق القول، إلى جانب أقوال حكماء من السنن الإسلامية كلقمان ^(٨). هذه هي المادة الأساسية، بالإضافة إلى مجموعة حكايات ذات طابع وعظي كحكاية الشاعر إبيكو أو الإسكندر ذي القرنين التي نجد لها جذورا متعددة.

وهناك شبه إجماع بين الدارسين على أن حنين لم يبن مجموعة مختاراته على الأصول، بل بناها على منشآت بيزنطية. لكن هناك من يستثنى من ذلك الحكم المنسوبة لأبيرقراط وجالينوس، نظرا لأن حنين كان قد قام بترجمة أعمالهما الطبية، ومن ثم كان باستطاعته

شخصية حنين بن إسحاق المبادئ (٨٠٨ - ٨٧٣ ميلادية) - المسيحي النسطوري والطبيب والمترجم من اليونانية إلى العربية - شخصية معروفة. تضم أعماله مقالات طبية وفلسفية ودراسات حول بعض ظواهر الطبيعة؛ مثل علم الحيوان وعلم الظواهر الجوية، إلى جانب أعمال ذات طابع ديني أو لغوي. وقد كانت معظم تلك الأعمال إعادة صياغة لمواد ونظريات قائمة في أعمال سابقة عليه، لكن أهم ما يميزها هو وضع معجم علمي فريد لم يكن موجودا بالعربية.

في بداية القرن التاسع، أنشأ الخليفة العباسي المأمون في بغداد (٨٣٢ ميلادية) مدرسة تسمى بيت الحكمة، ووضع على رأسها يحيى بن ماسويه الذي خلفه بعد وفاته حنين بن إسحاق الذي ينحدر من عائلة عربية اعتنقت المسيحية وظلت على دينها رغم انتشار الإسلام. لغته، إذن، كانت اللغة العربية الخاصة بأصوله (الحيرة) ولغة ثقافته اللغة السريانية؛ لغة طقوس الكنيسة النسطورية. أحاط حنين نفسه بمساعدين مثل ابنه إسحاق (المتوفى عام ٩١١) وابن أخيه حبش بن الحسن، وتلاميذه الآخرين الذين واصلوا عمله، مما جعل بيت الحكمة مدرسة مترجمين حقيقية.

اعتمدت ترجماته إلى اللغة العربية، أساسا، على نصوص مترجمة إلى السريانية عن أصول يونانية. على أن من الممكن جدا أن يكون قد قارن تلك الترجمات السريانية بالأصول اليونانية التي ربما كانت في متناول يده، نظرا لأنه كان - فيما يبدو - يلم إلماما جيدا باللغة اليونانية.

انتهى عمل هؤلاء المترجمين الذين ظلوا يعملون حتى منتصف القرن العاشر، بترجمين مثل يحيى بن البطريق وقسطا بن لوقا البعلبكي وآخرين، والذين لم يشكل عملهم فقط نوعا من نشر العلوم والفنون والفكر اليوناني، بل ساهموا كذلك في وضع مصطلحات عربية تناسب العلوم والتقنيات المختلفة.

الأصول. وقد أتاحت هذه الأساطير، بفضل شكلها ومحتواها، لشخصية الإسكندر الظهور في كثير من الأعمال التاريخية، كما بسرت لها الظهور في الحكايات الشعبية الخيالية وفي الآداب الأخلاقية ومختارات الحكم. بالنسبة إلى كل هذه الأنواع، كانت طريقة الانتشار شفوية كما كانت كتابية، وفي أحيان كثيرة كانت الشفاهية مصدرا للكتابية، والعكس صحيح.

كان أول ظهور للإسكندر في الأدب العربي يتجلى من خلال القرآن؛ وذلك في «سورة الكهف»^(١٤)، حيث تقابلنا قصتان؛ الأولى قصة أهل الكهف والثانية قصة موسى والمبد الصالح^(١٥). بذلك جمعت هذه السورة عدة عناصر قصصية قديمة يشير أحدها إلى البحث عن عين الحياة^(١٦) التي تربط بأسطورة العبياد جالوق؛ الاسم المستعار لكالستنس مؤرخ الإسكندر، الذي وصل بمفرده إلى شبه الجزيرة العربية، وفقا لرواية سريانية. الأسطورة الأخرى ذات الأصل المسيحي السرياني تظهر فيها الشخصية من خلال ناسك يذافع عن عقيدته، وهي التي تشكل مصدر رواية إلهوية^(١٧) يظهر من خلالها الإسكندر شخصية أقرب إلى التصوف.

على الرغم من أن القرآن^(١٨) يشير في إحدى هاتين القصتين إلى أن الشخصية المذكورة هي موسى، فليس هناك شك في أن الشخصية هي الإسكندر؛ فثمة نصوص غير قرآنية تحكي الواقعة نفسها، مشيرة إلى الإسكندر وليس إلى موسى التوراتي. وقد قام المفسرون المسلمون أنفسهم بتعرف شخصية الإسكندر في هذه السورة القرآنية، رغم أن التطابق بين هذا الإسكندر والإسكندر المقدوني لم يكن دائما واضحا بالنسبة إلى مفسري القرآن^(١٩).

للعناصر التي يشير إليها القرآن، كما رأينا، مصدران مختلفان؛ الأول هو قصة الإسكندر الوثني المشتقة من رؤية كالستنس الروائية عن الإسكندر التاريخي؛ حيث تجتمع عناصر ذات مصادر عدة كتبها كاتب سكندري مجهول في القرن الثاني الميلادي تقريبا.

أن يؤسس عليها مختاراته. على كل حال، تعد مشكلة الأصول عند حينين مشكلة بالغة التعقيد، وفيما يخص حكم الحكماء لم يتم العثور حتى الآن على المنتخبات التي تشكل المصدر المباشر لـ «النوادر».

(نوادير الفلاسفة)، وتسمى وفقا لرواية الأنصاري (كتاب أدب الفلاسفة)، ثم تدوين نسخها التي تبدو أكثر قربا من النسخة الأصلية، بشكل عام، تحت عنوان (الأخلاق والسياسة)، وهي أساسا عمل وعظمي تحولت حكمه، في معظم الأحيان، إلى أمثال شعبية. هذا الطابع الوعظي جعل منها مصدرا للأعمال المنتمية إلى نوع «مرآة المبادئ» أو مصدرا لا بد من الرجوع إليه بالنسبة إلى أعمال متنوعة، بدءا من المختارات حتى كتب البلاغة، عند المؤلفين العرب وغير العرب. وقد وصلت أصدا (نوادير الفلاسفة)، ربما بسبب الطابع الشعبي الذي اكتسبته، إلى الأدب العربي المعاصر^(٢٠).

تجد في هذا الكتاب فصلا أشرنا إليه من قبل وهو الخاص بتعاليم الإسكندر ذي القرنين، وهو موضوع ينطوي في ذاته على ظواهر تستحق أن تدرس على حدة. وبما أن الترجمة الإسبانية له قد اكتملت وتنتظر نائرا، أقدم هنا مقدمة لهذا العمل الذي يحاول، إلى جانب ترجمة هذا الفصل، الاقتراب من هذا الموضوع المتشابه مشيرا إلى مصادره المحتملة وعلاقاته مع نصوص أخرى شبيهة، بالإضافة إلى مناقشة موضوع تأليف الكتاب وقنوات تداوله.

نمو وتطور تيمة الإسكندر في الأدب العربي؛ المصادر، طرق التفلل وتداخل الأنواع

كانت تيمة الإسكندر، طوال تاريخ الأدب في لغات وثقافات عدة^(٢١) - سواء في الشرق أو في الغرب - من التيمات التي لاقت نجاحا كبيرا. ذلك أنها تيمة تم تقديمها في أشكال متنوعة؛ حيث اقترن بطلها وامتزج بأبطال آخرين عديدين، وأدخل في أساطير مشحونة بدلالات ثقافية ودينية وإيديولوجية متنوعة

إن الإسكندر الذي دخل الأدب العربي من خلال القرآن له - كما رأينا من خلال المصادر والأصول المختلفة - ملمحان مختلفان من الصعب أن يتوافقا في شخصية واحدة.

الملحح الأول، هو الذي يمكن أن يتطابق مع الإسكندر المقدوني التاريخي، هذا المحارب/ الملك الطامع إلى السلطة، الذي ينتمى إلى أصل وثني. في الملحح الثاني، نجد الإسكندر المصوف الذي يدفعه إيمانه إلى مواجهة المخاطر والمغامرات، كما نجد سمات المخلص/ النبي، بالإضافة إلى سمة طول العمر التي تسمح بمطابقته أو الخلط بينه وبين شخصيات أسطورية أخرى لها الملامح نفسها التي للحكماء المغامرين.

الإسكندر الأول، وهو الأقرب إلى الحقيقة التاريخية، يعد كثيرا عن طبيعة أبطال الإبداع السامي أو العربي، كلقمان أو غيره.

على الرغم من ذلك، هناك نقطة التقاء تساعد على ربط كلتا الشخصيتين، وهي أن معلم الإسكندر المقدوني كان أرسطو، أفضل مثال «للحكيم» في العالم العربي، مما يجعل من الإسكندر تلميذا مميّزا وفيها لتعاليم أستاذه، أكثر منه ملكا غازيا طموحا. طموحه إذن طموح للمعرفة والعلم أكثر منه طموح للسلطة، مما يبرر الانتقال من الإسكندر الحكيم إلى الإسكندر الصوفي/ الديني/ النبوي.

تلك الشخصية مزدوجة الملامح بشكل متعارض، هي التي أثرت في الرؤية القرآنية. لكن يجب الإشارة إلى أن الجانب الديني والنبوي للشخصية أكثر بروزا من جانب المحارب الطموح، وهو شيء طبيعي بالنسبة إلى كتاب مقدس. مع ذلك، فإن أحد أسباب نجاح الشخصية هو ظهورها بوصفها «بطل مغامرات خيالية»، وفاتحا كبيرا غزا شعوبا وأجناسا شديدة التنوع.

المصدر الثاني هو الذي يقدم الإسكندر شخصا متدينا، ذا إلهام مسيحي، يدافع عن العقيدة، وهو المصدر المشتق من الرواية المسيحية السريانية.

ترتبط القستان، عين الحياة وبناء الجدار، بنصوص وشخصيات أخرى، الأمر الذي جعل التفسير القرآني، ومحاولات المطابقة اللاحقة بربطانها بالإسكندر أو بربطان بطلها بالخضر^(٢٠)، وهو بدوره شخصية تعرضت لعدة مماثلات مع شخصيات أسطورية وثورية. فيما يخص القرآن، قام بعض المفسرين بمطابقة رفيق موسى أو خادمه مع الخضر^(٢١). والواقع أن الرواية القرآنية تقدم ملامح قصصية تسمح بمطابقة مصادرها مع (ملحمة جلجامش) ومع أسطورة إلياس والحاخام يوشع بن ليفي اليهودية، وكذلك مع حكاية الإسكندر، كما سبقت الإشارة.

ولأنه ليس لشخصية الخضر سلسلة نسب كما للإسكندر، أمكن ربط الخضر بأبطال جنوب الجزيرة العربية أو بالنبي إلياس، هذا على الرغم من أن الرواية الإثيوبية لحكاية الإسكندر تشير إلى أنه عند خروجه من عين الحياة صار لونه أخضر، وهذا يفسر الخلط بينه وبين الخضر^(٢٢). ربما تعود مطابقة شخصية الإسكندر لشخصية موسى إلى لقب «ذي القرنين» الذي يظهر، وفقا لجارثا جومث^(٢٣)، في الرواية المسيحية السريانية، الذي يتطابق مع إحدى الأليجوريات الكلاسيكية عن موسى^(٢٤). لكن من المرجح أن هذا الأليجوري لم يكن معروفا لدى العرب؛ الأمر الذي يفسر بدوره تعدد التفسيرات لهذا اللقب: «سيد الشرق والغرب»، «حامل الضميرتين».. إلخ.

للمناصر القرآنية إذن مصادرها في ثقافة ما بين النهرين وفي الثقافة السامية، كما في أصول أخرى مرت بالمصفاة المسيحية السريانية ووصلت إلى شبه الجزيرة العربية حيث نزل القرآن. ومن المرجح أن تكون كل واحدة من تلك الأساطير قد وصلت على حدة شفاة أو عن طريق الترجمة المدونة التي سوف نتعرض لها بعد قليل.

هناك، كما أشرنا من قبل، وسيلة انتشار غير القرآن، ناتجة عن المصادر الوثنية، وهى وسيلة ترجمة الأصول اليونانية إلى اللغة العربية.

لقد أبدع اليونان، كما نعرف، مجموعة من الأساطير تفسر، بشكل متفاوت الوضوح، الظواهر الطبيعية وأصل الكون والحياة، وتكون التراث اليونانى الذى ورثه الرومان مع بعض التغيرات، من آلهة وأنصاف آلهة وأبطال يجسدون مولد الإنسانية ويمررون مصيرها، بالإضافة إلى تمثيلهم الفضائل والردائل الإنسانية.

بالإضافة إلى ذلك، قام اليونان بإبداع مجموعة من الأساطير الخرافية يمتزج فيها عنصر التسلية بهدف آخر، حيث تعرض تلك الأساطير بطريقة تعليمية تطور الفكر الفلسفى، وهو منهج تربوى جيد (٢٥).

هذا التطور فى الأسطورة سمح بإدخالها فى النظام التربوى، وذلك اعتماداً على الأهداف الأساسية لها، فهى عبارة عن أمثلة تقوم فيها الحيوانات بصفة عامة وأحياناً بعض الشخصيات الحقيقية أو الأسطورية - يجب أن نذكر أن كثيراً من الشخصيات التاريخية تحولت إلى أسطورية بفضل تجسيدها لفضيلة أو أكثر - بعرض حدث يفضى إلى حكمة أخلاقية أو تعاليم عملية (٢٦)، وغالباً ما تنتهى الأسطورة بحملة تصبح مثلاً بعد ذلك. والاعتماد على الحكاية بهدف حفظ الدروس الأخلاقية يتم عن وسيلة تربوية ممتازة.

لم يكن هذا النوع من التعليم أو هذه الوسيلة التعليمية لتعليم أفراد الشعب فقط، بل أصبحت الأسطورة نفسها أو الجملة الأخلاقية مع الزمن وسيلة تعليم الأرستقراطية أو الملك.

لقد سمحت فكرة أن الثقافة يمكنها التأثير فى نظام الدولة بواسطة التأثير فى تكوين الحاكم (٢٧)، بأن يتحول هذا المجتمع الذى كان ديمقراطياً إلى مجتمع نخبوى، ثم ملكى يناسبه هذا النوع من تعليم الحاكم

وتكوينه. وهو بالضبط ما حدث مع الإسكندر الأكبر، إذ به ظهر نوع جديد من الملوك الذين تتم تربيتهم بطريقة مختلفة تماماً عن تلك التى كانت قائمة فى نظام «ديموقراطية أفراد الشعب الحر» الذى كان موجوداً فى اليونان قبل ذلك.

يقوم أرسطو، معلم الإسكندر، بتعليم تلميذه مثلاً أعلى للسلوك يمكن تلخيصه فى عبارة «سيطر على نفسك».

يحول إيزوقراط الحاكم إلى مرآة للفضائل المثلى ينظر إليها الشعب على أنها قدوة له، بالإضافة إلى أن هذا الملك يعد تجسيداً مرئياً لأخلاقيات الدولة (٢٨).

من هنا نصل إلى وضع الفكر اليونانى فيما يتعلق بالجانب التعليمى حيث يتشارك البشر كافة على قدم المساواة فى الحقوق المدنية، وبالتالي فكلهم مجبرون على أن يكونوا مرآة للفضائل (٢٩).

انضمت إلى تلك الأساطير التى مرت من التسلية إلى التربية، فى سياق تحول المجتمع الذى تولدت عنه، ملامح مشابهة قائمة فى ثقافات أخرى وصلت إلى العالم اليونانى من خلال اتصاله بالفرس. وتكونت من تلك الملامح التى امتزجت بعضها ببعض خلاصة يصعب الكشف عن مصادرها، وصارت بعد ذلك موروثاً للأدب الرومانى والإمبراطورية الرومانية الشرقية.

تعد بيزنطة مكان حفظ وثائق الأساطير اليونانية والمحافظة على روحها. وكما ساهمت تلك الأساطير فى تكوين المواطن اليونانى، ساهمت أيضاً فى تكوين المؤمن المخلص فى الكنائس المسيحية الشرقية، أو فى تكوين الأرستقراطية. هذه الظاهرة تمت دراستها جيداً بالنسبة إلى الكنيسة اللاتينية الغربية من الجوانب كافة، لكنها لم تحظ بالدراسة نفسها فيما يخص الكنيسة الشرقية، على الرغم من أننا لا يجب أن ننسى أنه كانت هناك مراكز مشرقة لتلك الكنيسة فى القرنين الرابع والخامس فى مصر وسوريا وآسيا الصغرى (٣٠).

انتقل إلى نصيبين وانتهى به الاستقرار في جنديسابور تحت حماية قورش أنوربان (٥٢١ - ٥٢٩ ميلادية). وكان أغلب العاملين به سوريين نسطوريين نذكر، من بينهم، آخرهم وأعظمهم الذي عرف «بأسقف العرب» جرجسيوس (المتوفى سنة ٧٢٤) والذي كرس عمله، كزملائه في هذه المدرسة، لترجمة النصوص اليونانية إلى السريانية. وبما أن الكثيرين منهم كانوا أطباء، فقد سمحت لهم مهنتهم بالاتصال بالقبائل العربية، لا القرية منهم فقط، بل اتصلوا أيضا بسلطان مكة وثرب^(٣٦)؛ الأمر الذي سمح بانتقال المعرفة.

يرتبط تطور أدب الحكمة في العالم العربي ارتباطا حميما بعمل هؤلاء المترجمين، ولكن لا يجب أن ننسى أن انتشار الأمثال قبل الإسلام ارتبط أيضا بتطور النثر العربي^(٣٧).

ليس هناك مجال للشك في أن النتاج الشعري قد طغى على النثر في المجال الأدبي العربي، على الرغم من أن الأدب العربي الإسلامي، طوال فترة نموه وتطوره، قد أنتج أمثلة نثرية جديرة بالذكر، سواء كانت تلك النماذج النثرية مقفاة أو غير مقفاة.

على العكس من ذلك، كانت فترة ما قبل الإسلام فقيرة في النثر، إلا إذا استثنينا نوعا نثريا ذا طابع تجاري أو تبادلي، وكذلك سجع الكهان المرتبط بالممارسات السحرية^(٣٨)، وهي أنواع لا يمكننا وصف أي نوع منها بأنه عمل أدبي. لذلك، فإن أول عمل أدبي هو لاشك القرآن.

لكن، قبل أن نحاول بيان أصل ظهور الأدب الخاص بالأمثال في العالم العربي، علينا باختصار أن نحلل المصطلحات التي كانت تسمى بها الأمثال، في محاولة للوصول إلى دلالة كل لفظ والمعنى الذي يستخدم فيه. نجد، في اللغة العربية، الإشكال نفسه الخاص بتسمية هذا النوع الأدبي، وهو أيضا الإشكال الذي نجده عند اليونان والرومان الذين لم يكونوا يميزون

إن انتشار الأفكار، خاصة المناهج اليونانية في علم اللاهوت والأخلاق المسيحية، مر عبر أفلوطين السكندري وفلاسفة يهود آخرين^(٣٩) كانوا قد تبناوا بإعجاب العلوم والفلسفة اليونانية بوصفها مناهج لشرح عقيدتهم. انتقلت تلك المناهج إلى المدافعين عن الدين المسيحي في قرونه الأولى، أمثال القديس جوستينو أو القديس كليمنت السكندري (القرن الثاني). بنى كل هؤلاء المؤلفين، ومعهم آباء آخرون للكنيسة، موقفا مدافعا عن الفنون الوثنية، على اعتبار أن مصدرها إلهي وأنها تساعد على فهم النص المقدس فهما صحيحا^(٤٠).

ثم تضمنت أليجوريات الكتاب الكلاسيكيين الوثنيين في تعليم الأخلاق المسيحية بشكل طبيعي، ووصل نموها وانتشارها حتى القرن الثاني عشر دون تنويع يذكر. فهناك فضائل ليست مسيحية، كالطموح في تخليد شهرة الفرد مثلا، نجدها لدى كتاب مسيحيين ورثوا بعض نماذج لسلوك الخاصة باليونان^(٤١)، ومن بين هذه النماذج نماذج تتعارض مع شكل حياة هؤلاء القديسين، مثلما عند القديس خيرونيمو أو عند الكاتبيين يوفسيو وبرودنسيو.

كما أشرنا من قبل، نجد أن ظاهرة انتقال الأفكار الوثنية ومناهجها إلى الثقافة المسيحية الغربية قد حدثت أيضا في المجتمعات المسيحية الشرقية بتأثير وجود علم اللاهوت اليهودي السكندري^(٤٢). تلك المجتمعات المسيحية الشرقية التي مهدت لدخول تلك الأفكار إلى العالم العربي قبل الإسلام، هي نفسها التي أدخلت بعد ذلك، في العصر العباسي، الثقافة اليونانية في التيارات العلمية والأدبية العربية الإسلامية من خلال ترجمة النصوص اليونانية والسريانية^(٤٣).

كان لترجمة النصوص الأجنبية التي أثرت على تطور الأدب والفلسفة والعلوم العربية مركزان: الأول سوري والثاني إيراني. لكننا هنا سيقصر اهتمامنا على المركز السوري. وقد بدأ هذا المركز أصلا في أديسا، ثم

بين كلمات: «مثل» و «لفز»، فهما يخص «الحكاية الخرافية» (٣٩)، رغم أن كثيرين من المؤلفين اعتبروا الحكاية الخرافية «مثلا موسعا» (٤٠)، وذلك دون التمييز بينهما باعتبارهما نوعين مختلفين. ولقد زاد التخطط والخلط عندما قام كتاب مثل تيوفراست وديمترى بإبداع «المنتخبات الأدبية»، وهى فى الواقع نوع جديد يضم حكايات خرافية عن الحيوانات أو الشخصيات التاريخية إلى جانب الأقوال المأثورة والأمثال.. إلخ (٤١).

لكن هذا لم يحدث فقط عند اليونان الذين وصلت أعمالهم إلى الأدب الغربى من خلال العالم العربى، حيث امتزجت بها آثار شرقية هندية، وذلك من خلال الأدب الفارسى كما هو الحال بالنسبة إلى «كليلة ودمنة». هذا بالإضافة إلى أعمال أخرى يمكن أن تقع فى منطقة وسطى بين الأمثال والحكاية الخرافية.

مثل تلك الظواهر المماثلة الخاصة بالتداخل بين الأنواع، نجدها أيضا فى العالم العربى، وتتجلى من خلال التسميات المختلفة للأمثال. هناك لفظان يكثر استخدامهما وهما: مثل «وجمعها أمثال» وحكمة «وجمعها حكم» (٤٢). الكلمة الثانية معناها ملتبس لأنه أوسع انتشارا ويمكن أن يشير إلى أقوال الحكماء وهو شئ أقرب إلى الأقوال المأثورة (٤٣)، بينما تعنى كلمة «مثل» أساسا مجموعة الصفات المثالية، أى شئ أقرب إلى الأمثلة منه إلى المثل، وهى بذلك أقرب إلى أن ترتبط ارتباطا مباشرا بالحكاية الخرافية.

ومن الغريب أن تتضاءل تلك الفروق بين معنى الكلمتين مع بداية القرن الثامن الميلادى، وانتهى الأمر إلى أن تعبر الكلمتان عن الظاهرة نفسها (٤٤)، مع فارق طفيف ربما هو أن كلمة «مثل» أصبحت تعنى ما هو من أصل شعبي، وكلمة «حكمة» تعنى ما هو نتاج النبوغ الفردى. بذلك تشير كلمة «مثل» إلى شئ مقرون بالسكان الأصليين، بينما أصبحت كلمة «حكمة» تدل على ما يشبه الرعاه الذى يحتوى على عناصر ذات أصول مختلفة كاليونانية والإيرانية.. إلخ (٤٥).

ومنذ القرن السابع الميلادى تقريبا، بدأ اهتمام العرب بجمع الأمثال القديمة التى كانت تشكل جزءا من أدب الحكمة عند عرب ما قبل الإسلام. لذا، يبدو أن محاولة قد طلب من عاهد بن شربه (المتوفى سنة ٦٨٥) القيام بهذا العمل، فقام هذا الأخير بجمعها فى كتابه (كتاب الأمثال) الذى ظل محفوظا حتى القرن العاشر وفقا لشهادة ابن النديم فى كتابه (الفهرست) (٤٦)، كما اهتم كتاب آخرون لاحقون بهذا النوع أمثال الكلبي (المتوفى سنة ٧٦٣) (٤٧)، أو الضبى (المتوفى سنة ٧٦٨) (٤٨) اللذين قاما بجمع أقدم مجموعة من الأمثال المحفوظة (٤٩). وقد اعتمد هؤلاء فى جمع أمثالهم على البدو الذين كانوا يربطون الأقوال المأثورة ببعض الأحداث الملموسة التى تؤكد أن هذا الحدث كان المناسبة الأولى التى قيل فيها هذا القول.

وابتداء من القرن التاسع الميلادى، أصبحت تلك المنتخبات المصحوبة فى معظم الأحيان بحدث دال - وهو ما يمكن من خلاله ربطها بما قلناه عن الحكاية الخرافية - تصنف وفقا لمواضيعها: الكتمان، الحذر، الصداقة.. إلخ، أى صارت تصنف وفقا لمعايير الأخلاقيات العملية.

وقد تزايد عدد هذه الأمثال التى جمعت وصنفت وفقا للمناهج المختلفة، بفضل إضافة الأقوال المنسوبة إلى أبطال مسلمين، بدءا من الأقوال المنسوبة إلى النبى (٥٠)، ثم تلك المنسوبة إلى على وعمر بن الخطاب، بالإضافة إلى تلك المنسوبة إلى أبطال من أصول عربية تعرضوا لتدخلات مع أبطال آخرين كما هو الحال بالنسبة إلى لقمان (٥١)، على سبيل المثال، الذى تعرضت أقواله للامتزاج بأقوال تربطه بإسوب (نعود مرة أخرى للحكاية الخرافية) من جانب، وبأقوال بلعام (٥٢) وشخصيات توراتية أخرى من جانب آخر، رغم أن القرآن نفسه (٥٣) كان قد حول لقمان إلى حكيم.

وجود عناصر وافدة من أصول أخرى. فكثير من القصص والأمثولات والأمثلة الموجودة في القرآن تشوبها تأثيرات يهودية ومسيحية.

إن ما يهمنا، من هذه الأنواع السردية، هي الحكايات الخيالية والحكايات البطولية، ومن أهمها أسطورة الإسكندر التي تجمع، بفضل خواصها، كل العناصر الممكنة التي تسمح لها بأن تكون ضمن الحكايات وضمن أدب الحكمة والمرويات التاريخية في الوقت نفسه.

وليس هناك شك في أساسها التاريخي، فضلا عن ثقلها الخيالي الذي يسمح لها بالدخول في مجال الأعمال التاريخية السابقة على العلم التي تضم أوائل الأعمال الخاصة بعلم كتابة التاريخ عند العرب في العصور الوسطى. كل هذه الأعمال التاريخية التي تبدأ بخلق العالم تضم مروييات تظهر الأثر التوراتي، رغم أن كثيرا من أصدائها جاء في القرآن. لكن ليس هناك مجال للشك في أن من زودوا وهب بن منه ^(٥٩) أو كعب الأحبار الذي كان هو نفسه يهوديا، كانوا ينتمون إلى الجماعة العربية التي اعتنقت اليهودية ^(٦٠). ومن جهة أخرى، اعتمد المؤرخون العرب على رواة الحكايات الخرافية وضموا تلك الحكايات والأساطير إلى أعمالهم؛ بحيث أصبح ما كان يعد نوعا من التراث الشفاهي ذا أصل شعبي، جزءا من النصوص الأدبية والعلمية ^(٦١). ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب المسعودي (مروج الذهب) ^(٦٢) الذي يجمع أخبارا وردت في أعمال أخرى لمؤلفين متنوعين نهجوا المنهج نفسه؛ أي أنهم أدخلوا في استعراضهم تاريخ الإنسانية، وصفا لأماكن وأحداث خيالية، بالإضافة إلى روايات ذات طابع خرافي وثيقة الصلة بالأساطير، إلى جانب أحداث حقيقية تماما ^(٦٣).

بفضل تلك اللمسة الخيالية، دخلت الحكايات البطولية الأعمال التاريخية، كما ذكرنا، وأشهرها أسطورة

وإذا كان من الصعب، مع مرور الزمن، التفرقة داخل أدب الأمثال العربي بين ما هو خاص بشبه الجزيرة العربية قبل الإسلام وبين ماله جذور أخرى - وذلك أمر يعد هامشيا بالنسبة إلى مشكلة تفسيرها الصحيح أو مناسبة استعمالها ^(٥٤) - فهناك عامل آخر يزيد من صعوبة تلك التفرقة؛ وهو أن المعلومات أو المعجم الذي يمكن أن يساعد في هذه التفرقة ليس قاطعا أحيانا. ربما كان من الممكن في هذه الحالة الاعتماد على الشكل المعتاد في الشر قبل الإسلام ^(٥٥)؛ لنقول إن الأقوال التي تتميز بالاعتصاب والإيقاع والقافية والجناس والازدواج ^(٥٦) تدل على أن أصلها عربي سابق على الإسلام، بينما تلك التي تخلو من هذه الملامح تدل على أنها وافدة وبالتالي مترجمة. لكن هذه الطريقة، كما سبق القول، ليست طريقة مثلى، ذلك أننا في نص مثل نوادر الفلاسفة (في المخطوطة المحفوظة في الأسكوريال أو في المخطوطات الموجودة في لندن وميونخ التي أشرنا إليها) الذي يعتبر ترجمة لأصول يونانية، نجد مألوفات تنطبق عليها الملامح سالفة الذكر التي تجعلها أقرب إلى الأصل منها إلى الوافد.

كان هناك، في فترة ما قبل الإسلام، مجموعة من الأنواع السردية تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية بمعنى أن انتقالها كان شفاهيا، تتضمن الحكاية الخيالية ^(٥٧)، والحكاية البطولية، والحكاية التعليلية التي تختلط أحيانا بالنوعين السابقين، والقصص الهزلية حيث يكون البطل هو الأبله أو الزوج المهدود، بالإضافة إلى ما يمكن أن يحكى عن شخصيات تتمتع بمهارة خاصة، وأخيرا قصص الحب. كل هذه النماذج الخاصة بتلك الأنواع التي تم جمعها بهدف إثبات وجود ثقافة وطنية يمكنها أن تنافس الثقافتين اليونانية والفارسية، لا يمكن الاعتماد عليها دائما فيما يخص قدمها أو أصلها العربي. وهكذا، فإن كل ماتم جمعه حتى نهاية القرن العاشر الميلادي ^(٥٨) لا يثبت دائما أن هذه الأنواع كانت قائمة بالفعل عند العرب قبل الإسلام، ولا تدل على

الإسكندر ذى القرنين التى وضعها المسمودى نفسه أولا فى «الفصل المخصص لأهل الفترة» ثم وضعها بعد ذلك فى «الفصل المخصص للملك اليونان» (٦٤).

بعد انتشار الإسلام هربا، قام المؤرخون اللاحقون بتوسيع هذه الأساطير ومجال أحداثها لربط أبطالها بالأراضى الجديدة. هكذا ارتبط الإسكندر، على سبيل المثال، بمدن الأندلس كمريدا أو سرقطة وطليلة (٦٥). لكنه الإسكندر التاريخى البطولى هو الذى دخل مثل هذه الأعمال وليس الإسكندر الحكيم.

تظهر صورة الإسكندر أيضا فى مجموعة حكايات قدمت على أنها حكايات خيالية أو قصص للتسلية أو للوعظ تنتمى إلى هيكल الحكاية/ الإطار الذى يتضمن حكايات أخرى؛ حيث تسود فى هذا النوع السردى ذى الأصل الشعبى صورة البطل، كما يحدث فى (ألف ليلة وليلة) (٦٦). على كل حال، نجد أن وجهى الإسكندر يختلطان بكثرة فى كل هذه الحكايات الخيالية التى كتبت للتسلية أو التى كانت تهدف إلى إظهار التاريخ أو التعليم؛ إذ كثيرا ما تكسو الأصداء الصوفية درع الملك الطامع للقوة. لقد أشرت عدة مرات من قبل إلى الصراع بين الأنواع الأدبية ذات الهدف التربوى؛ إذ إن الحكايات الخيالية والحكايات الوعظية والنماذج والأمثولات والأقوال المأثورة والأمثال تشير كلها إلى أشكال مقترنة ببعضها البعض. لكن يجب علينا الآن تأكيد أنه داخل مجموعات الأنواع هذه، خاصة تلك التى تحمل أقوالا مأثورة وعظية، حتى عند اليونان، كان هناك مكان للإسكندر بوصفه تلميذا لأرسطو (٦٧)؛ الأمر الذى يضيف عنصرا آخر على تلك الشخصية الفصامية للبطل، هذه الشخصية التى تظهر فى أعمال عربية ذات طابع وعظى مثل (نواذر الفلاسفة) أو (مختار الحكم) لمبشر بن فاتك (٦٨) اللتين نتج عنهما قائمة طويلة من الأعمال ترجمت بعد ذلك إلى العبرية واللاتينية والإسبانية ولغات أخرى (٦٩).

من المؤكد حتى الآن أن هذا الإسكندر ليست له صلة بمفسرى القرآن من جهة، ومن جهة أخرى تعد الأعمال التى تتضمن حكما على لسانه أفعالا ذات هدف تربوى، وتعد مقدمة لكتاب (سراج الملوك). كان جارثيا جومث (٧٠) قد رد على ذلك مبينا الفرق بين «آداب الإسكندر» و«أخبار الإسكندر»، كما أشار أيضا إلى العلاقة الحميمة بين الأخبار والأقوال المأثورة، وإلى أنه إذا كان من السهل التفرقة بينهما نظريا فإن التفرقة شبه مستحيلة عمليا؛ خاصة فى حدود الشكل الذى ظهرت به فى هذه الأعمال:

«هذا الاعتماد المتبادل بين هذين القطبين الأسطوريين، الذى وجد قديما، أصبح أكثر وضوحا فى الأدب العربى الغربى... فليس من النادر أن نجد، فى النصوص الغربية، بعض الأخبار المقحمة بين الأقوال المأثورة. لكن الأكثر ذيوها هو أن نجد الأقوال المأثورة متضمنة داخل سرد الأحداث» (٧١).

يمكننا أن نضيف أن هناك استعمالا محتملا لهذه المجموعات من الأقوال المأثورة والحكايات؛ إذ يؤكد لوفنتال (٧٢)، معتمدا على عبارات حنين نفسه فى شرح خطة كتابه، أن حنيناً قد وضع الكتاب لاستعماله الشخصى، أى كوسيلة خاصة به لكى يتعلم كيف يتفلسف. لكن كثرة الاستشهادات من «النوادر» التى تظهر متناثرة فى كتب «الأدب» توحى باحتمال أن هذه المجموعات كانت تعتبر بمثابة معاجم استشهادات تسمح، فى الوقت المناسب، بزخرفة أعمال أخرى بعبارات أو أقوال مأثورة لحكماء وفلاسفة لا يناقش أحد مصداقهم.

يجب القول، أخيرا، أنه يمكن الكشف، فى هذا العمل لحنين، عن خليط هائل من الملامح المسيحية واليهودية والوثنية والإسلامية التى أشار إليها لوفنتال فى

النص العربي لكتاب أدب الفلاسفة (النوادر)

كان كاسبري قد صنف المخطوطة التي تحتوى على (كتاب أدب الفلاسفة) (٧٨) تحت رقم ٧٥٦ بعنوان «الأخلاق والسياسة» ونسبها إلى حنين. كما قام ديرنبورج (٧٩) بتصنيفها تحت رقم ٧٦٠ تحت العنوان نفسه، مرجعاً نسبها للأنصارى الذى يظهر اسمه فى بداية الكتاب.

تتكون هذه المخطوطة من ٦٥ ورقة مكتوبة على الوجهين، مقاسها ١١ × ٨ سم وعدد السطور ١٧ سطراً تقريباً فى كل صفحة. الحروف المستخدمة حروف عربية واضحة إلى حد ما، والنص كله مشكول.

إذا قارنا تلك المخطوطة بمخطوطتى لندن وميونيخ المشار إليهما من قبل، نجد أنه تنقصها الفصول الخاصة بالموسيقى وأملوحة الشاعر إيسيكو. أما فهما يخص الفصول المخصصة للإسكندر، فنلاحظ غياب بعض أقوال الفلاسفة حول نمشه، كما أن هناك ترتيباً للأقوال فى غير موضعها الطبيعى أحياناً. فمثلاً، من السطر التاسع فى الصفحة السابعة والثلاثين حتى السطر السابع فى الصفحة الثامنة والثلاثين، نجد مجموعة أقوال كان يجب أن توضع من السطر الخامس عشر فى الصفحة الأربعين حتى السطر الثالث عشر من الصفحة نفسها، والعكس صحيح.

فى المكان المخصص للذكر اسم الناسخ وزمن النسخ، نجد التاريخ التالى: ذو القعدة سنة ٥٩٤ هجرية الموافق ١١٩٨ ميلادية، وهو بلاشك تاريخ الزمن الحقيقى للنسخة وربما كان أيضاً زمن إعادة نسخها.

كان ديرنبورج (٨٠)، كما سبق الإشارة، هو الذى نسب مخطوطة الأسكوريال إلى الأنصارى. لكن، كما أشار ميركل (٨١)، كان مولر قد أشار من قبل إلى احتمال نسبة هذا العمل إلى شخص آخر غير حنين،

ترجمته الألمانية للنسخة العبرية للحريرى (٧٣)، وذلك فى سياق مناقشته لمصدرها المحتمل (٧٤). الشئ نفسه فعله ميركل (٧٥) فى دراسة مقارنة بين النسخة العبرية والنسخ العربية المعروفة، فى محاولة لتوضيح ما هى أجزاء الكتاب التى يمكن أن تنسب بالفعل أو لا تنسب لحنين، معتمداً فى مناقشته على الملامح التى تنم عن الأصول المختلفة التى أشرت إليها. ولقد اتفق جميع المؤلفين الذين تناولوا الموضوع على أن حنيناً لم يؤسس مختاراته على المصادر اليونانية الأصلية، بل على منتخبات البيزنطية اعتمد مصنفوها على الانتقاء. هكذا كان دور حنين هو اختيار الأجزاء التى بدت له أكثر تمثيلاً للفكر اليونانى القديم من بين تلك المنتخبات (٧٦).

يبدو أن المصنفين البيزنطيين ابتكروا أقوالاً جديدة من خلال أقوال عدة مأثورة ذات معانٍ متقاربة، وقد اعتمدوا فى ذلك على المجموعات التى صنفت الأقوال حسب مواضيعها. ولقد وصلت هذه الطريقة إلى درجة عالية من الآلية نتجت عنها التواءات وتشوشات متكررة فى المعنى، تلفت النظر، خاصة عندما يتعلق الأمر بأقوال منسوبة إلى كاتب لا يمكن أن تصدر عنه مثل هذه التناقضات وفقاً لمعرفتنا بفكره. مثل هذا الخلط يرجع إلى أن عين المنتقى كانت غالباً ما تقفز بين سطور المجموعة التى كان ينتقى منها، مما يجعله يمر من كاتب إلى آخر دون أن ينتبه لذلك؛ ذلك أن الإشارة إلى الكاتب فى النص، بعد ذكر اسم الكاتب للمرة الأولى، تكون دائماً «قال الآخر».

فإذا ما قفزت عين القارئ على السطر المبين عليه اسم القائل للمرة الأولى والوحيدة، فإن ما ينتقى من الأقوال ويضعه على لسان قائل، لا يمكن لهذا القائل منطقياً أن يكون قد قاله (٧٧). لكن المنتخبات البيزنطية لم تكن مصدر حنين الوحيد، فلاشك أنه كان يعرف النسخ العربية لأسطورة الإسكندر، كما كان يعرف النسخ المسيحية. لذلك، فإن التداخلات العديدة بين الأنواع الأدبية والتقابلات فى شخصية البطل، بالإضافة إلى الإضافات والتعديلات، نجد فى هذا العمل أفضل مرآة لها.

معتمدا على الملامح الإسلامية المديدة الواضحة بالنص. لكن لوفنتال^(٨٢) أصر على نسبتها إلى حنين، معتمدا على أن المنشعبات البيزنطية بها العديد من الملامح الشرقية، وربما كان حنين قد لجأ، بالنسبة إلى حكاية الإسكندر، إلى مصادر معربة فاستخدم مواد كانت قد تشعبت بالروح الإسلامية، رغم أنه مسيحي.

يقبل ميركل من جانبه، كقطعة بداية، اقتراح ديرنبرج باعتبار الأنصارى هو مؤلف (أدب الفلاسفة)، لكنه يقوم بطرح قائمة من التساؤلات أهمها: إلى أى حد استخدم الأنصارى حنيئا بوصفه مصدراً^(٨٣). وبعد أن قام بمراجعة كل فصل من الكتاب، توصل إلى خلاصة فحواها أن الأنصارى قد نسخ حنيئا بدقة، خاصة إذا احتكنا إلى التماثلات بين نصه ونص «المبشر» الذى نعلم يقينا أن مصدره كان حنيئا. لذلك، أهد فكرة النسخ الحرفى الدقيق عن حنين، انطلاقاً من المعلومات التى قدمها ابن أبى أصيبعة الذى ينسب الفصول الخاصة بتعاليم أبيرقراط وجالينو صراحة إلى حنين.

يرفض ميركل النسب إلى حنين فى الجزء الخاص بالإسكندر على وجه الخصوص، إذ يرى أن عدم إتقان هذا الفصل وترتيبه السيئ وتخطب المصادر تتناقض مع طريقة حنين فى العمل. لذلك يميل إلى أن الأنصارى قد ابتعد عن المصدر الرئيسى لكتابه، هذا المصدر الذى لم يأخذ منه سوى الجزء المخصص لتعاليم الإسكندر. أما بالنسبة إلى الرسائل ونقل التابوت وعبارات الفلاسفة.. إلخ، فقد لجأ إلى مصادر كانت قد تشعبت بالملامح اليهودية والمسيحية والإسلامية.

من المحتمل أن يكون مصدر الأنصارى، بالنسبة إلى الفصل الذى يهمنا، مصدراً قديماً جداً، إذ إنه يحدد مكان موت الإسكندر فى بابلونيا وليس فى القدس أو أماكن أخرى، كما نجد فى المصادر المتأخرة. يظهر الفصل الخاص بالإسكندر، فى النسخة العبرية التى من المرجح أن تكون قد اعتمدت على المصدر القديم هذا،

فى آخر الكتاب. لذلك يعتقد ميركل أن المترجم اليهودى قد انتبه إلى التباينات الأسلوبية التى يعج بها هذا الفصل إذا قورنت ببقية الكتاب^(٨٤)، وهو ما حدث أيضاً بالنسبة إلى الفصل الخاص بتعاليم مدارجيس الذى يبدو، بفضل شكله ومضمونه، مقدمة لكتاب مستقل^(٨٥). يستخلص ميركل فى نهاية تحليله أنه، فيما عدا الفصل الخاص بالإسكندر، باقى «الكتاب» هو نسخة شبه حرفية من (نوادير الفلاسفة) لحنين^(٨٦).

وعلى صعيد آخر، يوجد فى هذا الفصل على الأقل ثلاثة نصوص إضافية مختلفة يتضمن أحدها خطاب العزاء الذى كتبه الإسكندر إلى أمه. ومن المحتمل أن يكون كالستنس هو مصدر هذا الخطاب، إذ يحكى أن الإسكندر طلب، قبل أن يموت، أن تسجل وصيته كتابة^(٨٧). وقد عدل هذا الجزء بالطبع كثيراً على يد الأنصارى^(٨٨). النص المضاف الثانى يضم خطاب الإسكندر الذى ينمى فيه نفسه لأمه، ورد أمه عليه، وأمر موت ابنها عليها، ورثاء النالحات. النص الإضافى الثالث هو الأوسع، إذ يجمع بين الأقوال والأفعال ويتضمن تفاصيل أكثر، حيث يروى موت الإسكندر فى بابلونيا ونقل جثمانه فى تابوت من الذهب إلى الإسكندرية، ورثاء الفلاسفة وخطب أصحاب الإسكندر وزوجه أمام النعش، ووصول التابوت إلى الإسكندرية، واستقبال أمه له، ورثاء الفلاسفة السكندريين أثناء الدفن، وعزاء الفلاسفة لأم الإسكندر بعد أن تم دفن جثمانه، وخطاب أرسطو إلى أم الإسكندر وردها عليه.

يدو أن النصين الثانى والثالث مصدرهما يونانى رغم أنهما قد وصلا إلى حنين، أو الأنصارى، عبرين^(٨٩)، بدليل الملامح الإسلامية التى تشوبهما. يجب الإشارة إلى أن النص الثالث يختلف عن كثير من النسخ، إذ نجد مكان موت الإسكندر فى بابلونيا ولا يرد ذكر أرسطو بين الفلاسفة الذين تكلموا أمام النعش^(٩٠). فيما يخص رسالة أرسطو إلى الإسكندر، يرجع لوفنتال، معتمداً على إحدى رسائل أرسطو التى حققها ليرت^(٩١)، أنها عبارة

الأنصاري، لمة قيمة جوهرية أساسية مجمع عليها، هي اختلاط وتشوش العناصر التي تكون صورة الإسكندر؛ ذلك أنه حين يتم تقديمه على أنه ابن فيليب الملقب بالمقدوني، تكون الإشارة دون شك إلى الإسكندر الأكبر بطل السيرة التاريخية التي قدمها كاستنس، إذ إن هذا الجزء من النص^(٩٩) يمدد بعدا كاملا عن أمة روح مسيحية. وحين يلقب الإسكندر بعد ذلك بلقب «ذي القرنين» يدل ذلك على تدخل عناصر أخرى تحدث الخلط والتشوش الذي أشرنا إليه فيما سبق. وأخيرا، يتم تقديم شخصية الإسكندر بوصفه تلميذا لأرسطو، فيصير بطل قصة هدفها إثبات إحدى نظريات أستاذه. تلك التجربة نفسها تنسب في قصة أخرى إلى حكيم وفيلسوف آخر في جزء آخر من الكتاب نفسه.

من الواضح أيضا، رغم الملامح الأسلوبية والتكرار والخلط بالمضمون، التي تؤكد أننا أمام فصل له مصادر عدة، ثلاثة على الأقل، وأن من المستحيل معرفة مصادر هذا النص بصورة يقينية. صار الإسكندر الحكيم والإسكندر المتصوف والإسكندر البطل شخصية واحدة اكتسبت، بفضل هذا الخلط نفسه، عظمتها وأهميتها. والشكل الذي اتخذته طريقة جمع «أفعاله وأقواله» تدل أيضا على التداخلات بين مختلف الأنواع الأدبية السابقة، مما تولد عنه أسلوب جديد يمكن أن يفهم على أنه نوع أدبي جديد.

عن تجميع لمقاطع من رسائل عدة^(٩٢). أما تعاليم الإسكندر، فهي قائمة في نسخة حنين إذا قبلنا رأي ميركل، السابق الذكر، بأن الكتاب نسخة حرفية. لكن لوفنتال يعتبر أن حنينا قد أخذها من منتخب يوناني ومن أسطورة معربة للإسكندر مليعة بالملامح الإسلامية، مؤكدا أن حنينا لم يستبعدا بسبب قيمها الأخلاقية العالية^(٩٣).

والعلاقة بين هذا العمل وأعمال عربية تنتمي إلى أنواع أخرى علاقة وثيقة^(٩٤). لقد سبقت الإشارة مرات عدة إلى كتاب (المبشر) الذي يرتبط بدوره بعلاقات وثيقة مع كتاب ابن هندو (المتوفى سنة ١٠٢٩ ميلادية) «الكلم الروحانية من الحكم اليونانية»^(٩٥) خاصة بالنسبة إلى الأقوال المأثورة المنسوبة إلى الإسكندر. هذا بالإضافة إلى أعمال أخرى ينتمي إليها العمل الذي نناقشه هنا بطريقة أكثر عمقا^(٩٦). نجد أيضا في كثير من مصنفات «الأدب» أمثالا متناثرة من هذا النص، كما هو الحال بالنسبة إلى «المقد الفريد»^(٩٧) لابن عبد ربه من بين كتب أخرى. كما يجب الإشارة إلى أن مؤلفين من مجتمعات أخرى كانوا يكتبون بالعربية، مثل موسى بن عزرا^(٩٨)، ثروا في أعمالهم أقوالا مأثورة مأخوذة من النص.

من النظريات والمقاربات التي درس بها كتاب (أدب الفلاسفة) سواء في نسخة حنين الأصلية أو في رواية

المواش:

١ - عبد الرحمن بندي، حنين بن إسحاق، أدب الفلاسفة، (نسخة) محمد علي بن إبراهيم بن أحمد بن محمد الأنصاري، الكويت، ١٩٨٥. أعدت هذه الطبعة أساسا على مخطوطة الأسكوريال، ونظريا على مخطوطة ميونخ من بين مخطوطات أخرى. لكن يجب تنبيه القارئ إلى عيبين: أن العرض لا يعكس الإضافات والمقتضعات الهامشية ولا الفاصلات بين هذه النصوص من جهة، كما أن الناشر قد صحح اللغة التي كتب بها النص وحولها إلى عربية نصية، مما أعطى ملامح اللهجات التي كان يمكن أن تكون لها دلالات مهمة عند محاولة إثبات المصدر الشمالي الأفريقي أو الأندلسي للنص، من جهة أخرى.

٢ - تم تحقيق المخطوطة بفضل منحة من معهد التعاون مع العالم العربي. وهي لم تشر بعد وتوجد نسخة منها في مكتبة المهد.

٣ - انظر: Y.K. Walsh, "Versiones peninsulares del Kitab Adab al-Falasifa de Hunayn ibn Ishāq", Al-Andalus, 41 (1976) pp. 355-384.

- ٤ - طبعة شيوخ، بيروت، ١٩١٢.
- ٥ - طبعة ليرت، ليبزيج، ١٩٠٣.
- ٦ - طبعة مولر، القاهرة، ١٨٨٢.
- ٧ - انظر ١
- ٨ - الإشارات هنا إلى المخطوطة ر ٧٦٠ (وفقا لتصنيف ديونيج) في الأسكوريال.
- ٩ - الدراج أو مبراجيش أو مبراجيس في نسخ أخرى هو هرمس. انظر عبد الرحمن بندي، *مختار الحكم*، مدريد ١٩٥٨، ص ٢٧٩. هامش رقم واحد، وانظر
- Merkle, *Die Sittensprüche der philosophen, Kitab Adab al-Falasaifa von Konein ibn Ishaq, in der Überarbeitung des Muhammed ibn Ali al-Ansari*, Leipzig, 1921, pp. 9-10.
- حيث يقترح ميركل طريقة فريدة في معرف مهادارجيس على أنه حين نفسه، بمعنى أن هذا الاسم الصحيح هو تحريف لكلمة عبرية *ha-metargem* المترجم، كما يصاحف أيضا إن لم يكن له مصدر هندي وتكون الكلمة في هذه الحالة تحريفا لكلمة «مهرجاء».
- ١٠ - الصفحات ٨ و ٩ من مخطوطة الأسكوريال. وانظر أيضا F. Rosenthal سابق الذكر، ص ٧٢ - ٧٣، والصورة ص ٤٥.
- ١١ - انظر: القرآن (سورة لقمان)، والترجمة الإسبانية للقرآن Y. Vernet, El Coran, Barcelona, 1980.
- ١٢ - انظر: M. Abu malham, "La Modernidad de la Filosofia Antigua", *Actas del III Congreso Int. Tres Culturas*, Toledo, 1984
- ١٣ - انظر: V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes*, Paris, 1905, 3 vols.
- ١٤ - انظر: القرآن، (سورة الكهف)، الآيات من ٦٠ - ٦٤ و ٨٣ - ٩٢.
- ١٥ - انظر: E. Garcia Gómez, *Un texto arabe occidental de la Leyenda de Alejandro*, Madrid, 1929, p. iii, nota 2
- يوجد بهذا الكتاب ملخص رائع مختلف وسائل الانتقال والمطوب التي مرت بها هذه الشخصية.
- ١٦ - المصدر السابق
- ١٧ - انظر: E.A. Wallis Budge (ed.) *The life and Exploits of Alexander The Great being a series of Ethiopic Texts*, London, 1896;
- F. Corriente, *Dos elementos folklóricos comunes en la version etiopía de la leyenda de Alejandro y la literatura árabe, Al-Andalus*, 32, 1967) p. 221.
- ١٨ - القصة التي يرويها القرآن التالية كما وردت في «سورة الكهف»: «إذ قال موسى لفته لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أضي حقبا. فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فالتفت سبله في البحر سربا. فلما جاوزا قال لفته أننا غدا نلتا لفته من سفرنا هذا نصبا. قال أريت إذ أننا إلى الصخرة فلاني نسيت الحوت وما أنساه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبله في البحر عجباً. قال ذلك ما كنا نبغ فارتد على آثارهما قصصا» (الآيات ٦٠ إلى ٦٤). القصة الأخرى هي التالية كما وردت في السورة نفسها: «فسئلواك عن ذي القرنين قل سأتلو عليكم منه ذكرا. إذا مكنا له في الأرض وأثناء من كل شيء سببا فأتبع سببا. حتى إذا بلغ مغرب الشمس وجدها تغرب في عين حنفية فوجد عندها قوما لئلا يا ذا القرنين إما أن تعذب وإما أن تتخذ فيهم حسدا. قال أما من ظلم فسوف نعذبه ثم يرد إلى ربه ليعذبه عذابا نكرا. وأما من آمن وعمل صالحا فله جزاء الحسنى وسئلواك له من أمرنا يسرا. ثم أتبع سببا. حتى إذا بلغ مطلع الشمس وجدها تطلع على قوم لم نجعل لهم من دونها سفرا. كذلك وقد أحطنا بما لديه خبرا. ثم أتبع سببا. حتى إذا بلغ بين السدين وجد من دونهما قوما لا يكادون يفقهون قولا. قالوا يا ذا القرنين إننا آجرج وماجرج فمسكوك في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا. قال ما مكني فيه ربي خير فأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم رمدا. أتولى زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدين قال انفضخوا حتى إذا جملة تارا قال أتوني أفرغ عليه قطرا. فما استطاعوا أن يظهروه وما استطاعوا له نقبا. قال هذا رحمة من ربي فإذا جاء وعد ربي جملة ذكاء وكان وعد ربي حقا» (الآيات ٨٣ إلى ٩٨).
- ١٩ - انظر: Garcia Gómez, p. xxxiv
- ٢٠ - انظر: Friedlaender, *Die chadrilegende und der Alexanderrömen* El 2 sub. al- Khidr, T. IV, pp. 935, 938, Leipzig-Berlin
- ٢١ - انظر: القرآن (سورة الكهف)، الآيات من ٦٠ - ٨٢.
- ٢٢ - انظر: Friedlaender, pp. 235-6، سبق ذكره.
- ٢٣ - انظر: Garcia Gomez, pp. XXXV-XXXVI، سبق ذكره.
- ٢٤ - عندما هبط موسى في سيناء كان بين يديه لوحات الوصايا. لكن موسى لم يعرف أن لون وجهه قد أصبح مشرقا بفضل كلامه مع الله. ترجمت العبارة العبرية التي تعني «أصبح وجهه مشرقا» إلى «وجهه ذي القرون» بسبب الخلط بين معاني الجزء «قرون» التي تعني القرن والإشراق. انظر ترجمة كاتيرا لـ «إليجاسياس» مدريد، ١٩٧٥. كان هذا الخلط مشعرا فيما يخص تنوع تمثيلات موسى.
- ٢٥ - انظر: W. Yeager, *Paidela, Los ideales de la cultura griega*, Mexico, 1971.
- ٢٦ - انظر: Fco. Rodriguez Adrados, *La Historia de la fábula greco latina* 2 vols, EUCM, Madrid, 1979, vol. I, pp. 17, 21, 22y nota 11
- ٢٧ - انظر: W. Yereger، سبق ذكره، ص ٨٧١.
- ٢٨ - المصدر السابق، ص ٨٨٨.
- ٢٩ - المصدر نفسه، ص ٩٥٧.
- ٣٠ - انظر: E.R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Mexico, 1976, 2 vols, vol I, p. 66 y ss; y. Lenzenwiger, *Historia de la Iglesia católica*, Barcelona, 1989, pp. 112-223.

- ٣١ - انظر :
M. Cruz Hernandez, *Historia del Pensamiento en el Mundo Islamico*, Madud, 1981, 2 vols. I. I. p. 32;
E. Walzer, *Crusade into Arabic*, Oxford, 1962, pp. 1-8.
E. R. Curtius, T. I. p. 80 y ss y 92-94.
Maria R. Lida de Malkiel, *De la idea de la fama en la Edad Media Castellana*, Madrid, 1983, pp. 95-100 y ss, 79-80 y ss.
٣٢ - انظر: سبق ذكره
٣٣ - انظر : R. Walzer, سبق ذكره.
٣٤ - انظر : M. Cruz Hernandez, سبق ذكره, F. Rosenthal, سبق ذكره, لندن ١٩٧٥.
٣٥ - انظر: M. Cruz Hernandez, سبق ذكره.
٣٦ - انظر :
Abd el-Gallil, *Entre Histoire de la littérature Arabe*, Paris 1946, p. 22
٣٧ - انظر :
Blachère, *Histoire de la littérature arabe*, Paris, 1952, T.I, pp. 83-4; T. II, 1964, pp. 188-193, y T. III, 1966, pp. 732-736.
٣٨ - انظر : R. Adrados, p. 21, سبق ذكره.
٣٩ - انظر :
p. 22, nota 11.
٤٠ - المصدر السابق,
p. 33.
٤١ - المصدر السابق,
R. Blachère, *Littérature...* T. III (1966) p. 767
٤٢ - انظر: سبق ذكره,
E. R. Curtius, p. 92.
٤٣ - انظر: سبق ذكره,
R. Blachère, "Contribution à l'étude de la littérature Proverbiale des Arabes à l'époque orchaïque", *Arabica*, 7, 1954, pp. 53-83.
٤٤ - انظر :
M. Pérez Fernández, *Parábolas rabínicas*, Murcia, 1988.
٤٥ - حول نوع المثل في الأدب اليهودي الحاخامي انظر:
في هذه الحالة يجب ملاحظة الخلط أيضا بين الأنواع: الأمثال والحكايات الرمزية والأمثولات... إلخ.
٤٦ - سبق ذكره
R. Blachère, "Contribution...", *Arabica*, 7 (1954) p. 57.
٤٧ - سبق ذكرهما,
El2, T. IV, p. 516; R. Blachère, *Littérature...* T. III p. 765.
٤٨ - سبق ذكرهما,
Abd el-Gallil, p. 121; R. Blachère, *Littérature* T. III p. 765.
٤٩ - سبق ذكره,
R. Blachère, "Contribution..." *Arabica*, 7 (1954) p. 5383.
٥٠ - سبق ذكره,
R. Blachère, *Littérature* T. III, p. 769 y 55.
٥١ - سبق ذكره.
El 2, sub. Lukman, T. V., p. 817 y nota 11.
٥٢ - رقم ٢٢.
٥٣ - انظر: القرآن (سورة لقمانه) الآيات ١٢ وما بعدها. تحتل هذه السورة بأصداء كتب الحكمة التوراتية.
٥٤ - انظر:
G. W. Freytag, *Arabum Proverbia*, Bonn ad Rhenum, 1839.
٥٥ - سبق ذكره,
Abd el-Gallil, p. 28.
٥٦ - سبق ذكره ,
770R. Blachère, *Littérature*, T. III, p. 770.
٥٧ - كلمة «عرافة» باللغة العربية بمعنى «الرأى» انظر R. Blachère, *Littérature*, T. III, p. 770.
٥٨ - أحد أمثلة هذه المجموعات هو بلا شك كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني.
٥٩ - انظر :
M. Makki, "Egpyto y la Historiografía Arabigo-española", *RIFI* (1957) pp. 157-209.
٦٠ - ولذا لما قاله محمود مكي في المصدر السابق (ص ١٦٢ - هامش رقم ٤) هناك رواية عن ابن عبد البر أن عبد الله بن عمرو بن العاص استعار النسي من أجل الحصول على إذن لله للاستعانة بالإسرائيليات.
٦١ - المصدر السابق,
٦٢ - انظر: ترجمة مروج الذهب ٩-٤ pp. 4-9, T.I, 1962, 3 vols, Ch. Pellat, Paris, 1962, 3 vols, T.I, pp. 4-9.
٦٣ - لا أستطيع هنا مقاومة تقديم نص من الفصل الخاص بالموسيقى الذي يمكن إدخاله في نوع الحكاية، رغم أنه مصنف مع حكم وتعاليم الفلاسفة. يقول النص المعروف من مخطوطة لندن (صفحة رقم ٥٠ و ٥١): «كان أحد الفلاسفة يصفى مع أحد تلاميذه عندما سمع صوت عراف موسيقى على آلة القانون؛ فقال الأستاذ لتلميذه: فلنذهب نهر مصير الموسيقى لأنه من المؤكد أننا سوف نتعلم شيئا. عندئذ أبعث صوت يفتح بطني تصاحبه موسيقى متناثرة الأنغام. فالتفت الأستاذ نحو تلميذه وقال: يقول الكهنة والمأخرون بالفنون المكمينة إنه عندما تفتي حبيزون، يموت إنسان. لكن الحقيقة أنه عندما يفتي هذا الصوت فمن المؤكد أن هناك ألف حبيزون تموت».
٦٤ - الجزء الأول، الفصل الرابع، ص ٥٣٠، والجزء الثاني الفصل ١٥ و ١٦.

٦٥ - منذ وقت قريب، أعطيت ماريا ليويس البحث الذي كانت قد تقدمت به إلى المؤتمر الثاني للدراسات اليونانية العربية وهو بعنوان أساطير حول الإسكندر الأكبر في إسبانيا الإسلامية. في هذا البحث إثبات أن تلك الأساطير كانت معروفة في الأندلس منذ فترة مبكرة جدا على الرغم من صعوبة الكشف عن سبل ووسائل انتقالها إلى شبه الجزيرة الإسبانية.

٦٦ - انظر: N. Eliasef, *Thèmes et motifs des Mille et une Nuits*, Beyrouth, 1949; Von Gräbebaum, *Medieval Islam*, Chicago, 1946, cap. IX; "Crown in the Arabian Nights".

Garcia Gomez, pp. Lv-lvi.

٦٧ - سبق ذكره

Ed. A. Badawi, IEL, Madrid, 1958.

٦٨ - طبعة عبد الرحمن بدوي.

٦٩ - انظر: M. Menendez Pelayo, *Origenes de la Novela*, Madrid, 1905, T. I, pp. 63-64., Maria J Lacarra, *Cuentística medieval en España*; Los Origenes, Lanagoza, 1979.

E. Garcia Gomez, 1979.

٧٠ - سبق ذكره.

p. LIX.

٧١ - المصدر السابق.

Loewenthal *Sinnsprüche des Philosophen*, Berlin, 1896, p. 11.

٧٢ - انظر.

٧٣ - المعروفة باسم *Muse ha-Filosofem*, انظر الهامش السابق.

Merkla, pp. 5 y ss.

٧٤ - سبق ذكره.

pp. 7 y ss.

٧٥ - المصدر السابق.

Lowenthal, pp. 2-3.

٧٦ - سبق ذكره.

p. 3, nota 2.

٧٧ - المصدر السابق.

Bibliotheca Arabico-Hispana Escrianalensis, T. I, pp. 226-227, (rep. Biblio. Verlag Osnabrück, 1969).

٧٨ - انظر.

Los Manuscritos Arabes de l'Escorial, décrits par Derenbourg, T. II, Fasc. I, pp. 47-48

٧٩ - انظر.

٨٠ - المصدر السابق.

pp. 7 y ss.

٨١ - سبق ذكره.

pp. 5 y ss.

٨٢ - سبق ذكره.

pp. 8 y ss.

٨٣ - سبق ذكره.

p. 9.

٨٤ - سبق ذكره.

٨٥ - لقد أشرت من قبل إلى التأويلات المختلفة لهذا الاسم (انظر هامش رقم ٣٠) الذي يشير بالتأكيد إلى حنين نفسه.

p. 22.

٨٦ - سبق ذكره.

Loewenthal, p. 28.

٨٧ - سبق ذكره.

٨٨ - انظر وصية الإسكندر في النسخة الإسبانية الألفونسية (محقق ورواية) T. González Rolán, Y. Pasquero, *La Historia Novelada de Alejandro Mag-* no, EUCM, 1882, pp. 218-219. وأما القائمة في مختار الحكم للبشر، طبعة عبد الرحمن بدوي (١٩٥٨)، ص ٢٤٩ - ٢٥٠.

Loewenthal, p. 32.

٨٩ - سبق ذكره.

٩٠ - لقد أشرت من قبل إلى هذا الأمر. انظر البشر، مختار الحكم، ص ٢٤٠.

De Epistula Pseudaristoteleica: Peri Basileias Commentatio, Halle, 1891.

٩١ - انظر.

p. 10.

٩٢ - سبق ذكره.

Loewenthal, p. 6.

٩٣ - سبق ذكره، والفصل الثامن من النسخة العبرية.

V. Chauvin, T.I, pp. 23 y ss.

٩٤ - سبق ذكره.

٩٥ - طبعة القباني، القاهرة، ١٩٠٠.

٩٦ - قام شيخو بدراسة الفصل الخاص بحكم المباراة في مقال منشور في «المشرق» العدد السادس (١٩٠٣). كما قام أيضا بدراسة معات الأقوال المذكورة مجعولة المؤلف في مقال آخر نشر في المجلة نفسها عام ١٩٠٢. انظر: Merkle, p. 34.

٩٧ - طبعات القاهرة ١٩٤٨ - ١٩٥٣ أو ١٩٦٧.

M. Abumalham, CSIC, Madrid 1985-1986, 2 vols.

٩٨ - كتاب المحاضرة والذاكرة الترجمة الإسبانية.

E. Garcia Gomez, p. XXXIX

٩٩ - انظر.

T. Gonzalez Rolan y P., Saquero, *Historia Novelada*

سبق ذكرهما.

انظر في الكتاب الثاني النصوص المضافة والترجمات المختلفة لأقوال كالستنس المزعومة.

تيممة السفر

فى النص السردى القديم

شعيب حليفى



والرسائل والأوراق التى حاولت رسم بعض القضايا الروحية أو الدنيوية - الذاتية تنقيها أو تقويمها.

إن مجال السرد القديم يبدو حافلا بالنصوص المتنوعة والمتعددة، التى تنقسم إلى أشكال مركبة توحى بالاكتمال والاكتفاء بذاتها، فضلا عن أشكال بسيطة، صغرى، مبثوثة فى كتب مختلفة. هذه النصوص تفرز - فى نظرى على الأقل - إلى جانب مكونات أخرى، ثلاثة عناصر تبدو شديدة الارتباط فيما بينها، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالموضوع الذى نطرحه للدراسة:

- الشكل الدائرى - المفتوح.

- التشكيل العجائى ووظائفه.

- تيممة السفر.

١- الدائرة:

هيمنت الدائرة^(١) على مستوى الحركات المؤطرة لشكل النصوص السردية القديمة التى لا تفتح إلا على

بتنوع نصوص التراث السردى العربى وتعدد إمكانات شتى لمساواة هذا التراث، واستكناه ملامحه وقوانينه، انطلاقا مما تراكم خلال قرون من الإبداع فى أجناس أدبية وأشكال تعبيرية تختسب - بالضرورة - على التاريخ أو التراجم، لكن مادتها رشحت بأنسابها الأدبية، وتلاقحت فى إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية.

ويمكن، منذ البداية، تأطير النص السردى القديم فى الأشكال المعروفة لدى الدارسين، بدءا من (ألف ليلة وليلة)، والسمر الشعبية، والمقامات، وكتاب (كليلة ودمنة)، ونصوص الرحلات سواء الجانحة فى خيال فادح أو المستندة إلى «حقيقتها» ومرجعها المحتمل، وكذلك النصوص الحكائية المحسوبة على أدب المسامرات والفكاهة، والفلسفة، وأخبار الشعراء والملوك والمجانين، وأدب المتصوفة والتراجم، والنصوص التخيلية بما فيها المتفرقات المبثوثة فى مؤلفات الفقه واللغة، ووثائق التاريخ

ما يعطيها طابع الانغلاق، وهو ما يدعو إلى البحث عن نمائلاته الذهنية والاجتماعية.

النص السردي هو نص دائرى حكايا، بحيث تشكل طبيعة الحكى من الحكاية بسندھا المرجعى أو المتوهم، كما يحضر الخبر بحمولاته الأدبية والاجتماعية والتاريخية فى تفاعل ملموس، وارتباط أكيد بتحديثات الوعي النقدى والفقهى.

والخبر، بدوره، يتشكل ضمن دوائر مفتوحة ومغلقة ضمن النسق التيمائى، حيث نصوص التراجع والاستذكارات وتسجيل الحكايات الشفوية المحملة بكل أحلامها الممنحة بعيداً فى الخيال، والسير الشعبية المتصلة بالبطولات العربية ذات الأهداف الدينية النبيلة، فى سبيل تدعيم مفاهيم وقيم مثل: الشجاعة، الصدق، التضحية، الحب... إلخ.

ففى السير الشعبية يتأسس المحكى بناءً على حكاية كرونولوجية لها بداية ونهاية، من مشاهد وفصول حكايات تنفصل وتتصل فى شكل دوائر وحلقات يكمل بعضها بعضاً، كما أن «الخاصية التى تميز المؤلفات من نوع السيرة الشعبية هى أن نصها يبدو مؤلفاً من مقاطع غير كبيرة، كل مقطع منها معد كحلقة منفصلة لجلسة واحدة»^(٢).

وهذا الشكل يظهر أيضاً فى «ألف ليلة وليلة»، وبشكل واضح فى المقامات، و«كليلة ودمنة» - بامتياز - وأيضاً فى «رسالة الغفران»، و«الإمتاع والمؤانسة»، و«البخلاء»، وغيرها من المؤلفات السردية التى جعلت الدائرة شكلها المتحكم فى البناء القصصى.

للتمشيل من «كليلة ودمنة»، فى نص «القرود والفيلم»، يتشكل الحكى الدائرى من الجملة - البداية، التى تحيل على دوائر أخرى تشمل كل النصوص:

- «قال دهبليم الملك ليدها الفيلسوف».

ثم يفتح «يدها» دائرة الحكاية بالفعل السحرى «زعموا»، فيروى حكاية «القرود والفيلم» وعلاقتهما، ثم الحيلة المنقولة من الجارة إلى زوج الفيلم، إلى الفيلم والهلاك بالقرود، ثم الحيلة المضادة، وهنا تبدأ دائرة حكى آخر بالجملة التالية:

- «فقال القرد: هيهات! أنظن أنى كالحمار الذى زعم ابن آوى أنه لم يكن له قلب ولا أذنان».

قال الفيلم وكيف ذلك؟

ثم يروى القرد الحكاية مبتدئاً بالفعل السحرى نفسه: «زعموا»، حيث تتضح بجلاء الانتقالات والتحويلات داخل نص واحد يؤطره «المثل»:

- الملك دهبليم يريد من يدها الفيلسوف أن يضرب له مثلاً عن الذى يضيع ما يظفر به من حاجة.

- يدها الفيلسوف يروى للملك حكاية القرود والفيلم.

- القرد يروى للفيلم حكاية الحمار وابن آوى والأسد.

إن للحكاية هنا حيلها الذى يلحم أجزاء النص، ويعطى للمتخيل طابع رسمة «الانسجام»، فضلاً عن التوسع فى خلق إضاءات أخرى للمثل.

٢ - العجائبي:

بتموضع العجائبي تشكيلاً وثيمة فى مواقع تختلف من نص لآخر بحسب طبيعة الحكى وارتباطاته، وقد كان الوعي بالعجائبي قائماً على مجازة ما هو طبيعى على مستوى الأحداث، حيث تبرز فيها ظواهر خارقة مثل الجن والشياطين والمسوخات، وتكليم الجماد والحيوان،

التشويق في نفسه، وهي تلصق، جعلها، بالنصين السابقين: الدائرية والمجالية، بالإضافة إلى عناصر أخرى شكلية وبناية. فالسفر والارتحال الذي يشكل، اليوم، في الرواية موضوعاً أساسياً - بتعبير ميشيل بوتور^(٧) - هو امتداد طبيعي وتاريخي للنصوص الكلاسيكية العربية أو الغربية، بدءاً من (جمهورية أفلاطون) إلى النصوص البيوتوبية، والملاحم، مثل (الإلياذة)، و(الأوديسا)، و(الأنبياء) وغيرها.

ففي ملحمة (جلجامش)، «يتبار السفر من أجل البحث عن الحياة عبر جسر الموت بين مغارب الشمس وباطن الأرض وأعماق البحر، إنها نفسها أسفار الملاحم والحكايات الأخرى. (عوليس)، (أورفيوس) الأسطوري، و«السندباد البحري»، كما هو الشأن في النصوص السردية التي جاءت بعد تراجع الملحمة لصالح كتابات نصوص المغامرات وحكايات الشطار التي كانت تستجيب للتحولات الجديدة، وهو الانطباع نفسه الذي يمكن استعماده في النصوص العربية، بدءاً من الشعر الجاهلي^(٨). وقد اتخذ السفر قيمة مركزية ضمن البناء الشعري لتحقيق وظيفتين على الأقل: وظيفة شعرية، جمالية وتصويرية، ترشح بالمشاهد، ووظيفة أخرى مادية تتوخى تحقيق هدف في نفسية المتلقي المتعين سلفاً.

أما في النصوص الشريفة، فقد اتخذت تهمة السفر شكلين اثنين؛ حيث وجدت باعتبارها عنصراً واحداً من جهة، وشكلت بنية كاملة تحكم النص برمته من جهة ثانية.

٣ - ١ الرحلة عنصراً حافزاً :

إن وجود تهمة السفر عنصراً ضمن عناصر بناية أخرى في النصوص السردية، يحمل دلالات عدة. ففي

والمشى فوق النار أو الماء، والطيران في السماء بأدوات مساعدة أو بلا أدوات.... ويتم إرجاع كل هذا إلى «ميل العربية إلى الخوارق والمعجزات»^(٩)، وتطور الفكر الصوفي وتشعباته من جهة، وإلى البحث عن «حقيقة أخرى» غير مناقضة للواقع عن طريق المجازي والفراشي، في النصوص الأدبية من جهة أخرى. إن المجازي في النصوص السردية القديمة لا يمكن فهمه إلا بفهم التعريفات التي قدمها القزويني في (عجائب المخلوقات وعجائب الموجودات)؛ حيث ميز بين صنفين من المجازي، عادي يمر عن لا يقين الإنسان أمام كل الظواهر الطبيعية؛ حيث يجهل السبب الحقيقي، وعجالي غارق وهو الغريب المرتبط والمفسر بالكرامات والمعجزات؛ وهو تعريف لا يلتقي - بالضرورة - مع تخرجات «تودوروف» الذي استند في دراسته (مدخل إلى الأدب الفانتاستيكي)^(١٠) على نصوص تعود إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، مع إضافة نصين آخرين هما (حكايات بيرو Perrault) و(ألف ليلة وليلة)؛ حيث يؤسس تصوره على تقسيمات مدققة وحديثة، ومحددات تعود إلى التفسير والتردد والحيرة على مستوى المتلقي.

هناك أيضاً اجتهادات «بول زيهتور»^(١١) في هذا الصدد؛ إذ تناول المسألة في الغرب خلال القرون الوسطى، كما تناولها، على مستوى النص العربي، حديثاً، محمد أركون^(١٢) وغيره.

إن «المجازي» يحضر في النص السردى بشكل متواتر حتى «في الأدب الشخصي» الذي يندرج النص الرحلى ضمنه، فيجىء محرّكاً ومولداً للمتخيل، وتشكيلاً يطرز النسيج النصي لتحقيق إحدى الوظيفتين، الإدراكية أو التطهيرية.

٣ - تهمة السفر:

تضطلع تهمة السفر داخل النص الأدبي السردى بمهمة استراتيجيّة، من حيث توسيع الحكى وبناء

إن وظيفة السفر في هذا النص - كما هو الشأن بالنسبة إلى النصوص السردية الأخرى - تعمل على تمديد الحكاية وتوسيعها، كما شكلت حوضاً تخيلياً بلهم الراوى بالبحث عن دوائر تتوالد باستمرار، متى صار «السفر»، حيناً، تقنية كونية، وحيناً آخر موضوعاً لا بد منه.

في النص المقامى، مثلاً، يفتتح الراوى - بشروط المسكوكة - حكيه بسفر محدد المكان والهدف، وذلك لأجل إضفاء الشرعية على الحدث الذى يجرى مرتبطاً بالمكان والشخص.

إن النص المقامى يقف على ثلاثة مكونات رئيسية فيما يتعلق ببنياته: البناء ثم التركيب والموضوع. أما القوانين التى تحكمه، فهى ضمن مفاهيم عدة: هناك قانون التكرار الذى يطاول كل النصوص فى كثير من الحيشيات التى تتحول إلى مشروع قانون فى النص المقامى، وهو قانون يحكم البنيات الصغرى والكبرى.

فى مقامات بديع الزمان الهمداني تقنن عنصر السفر حتى بات جزءاً من الشكل العام للمقامة. ومن ضمن اثنين وخمسين نصاً مقامياً يتأكد الانطباع بأن كل مطالع المقامات تفصح عن انكاء المقامة على عنصر السفر لافتتاح الحكاية:

- ١ - طرحتنى النوى مطارحها.
- ٢ - كنت بأصفهان أعترم المسير إلى الرى.
- ٣ - أحلتنى دمشق بعض أسفارى، حينما أنا يوماً على باب دارى.

٣ - ٢ بنية السفر،

مستويات السرد فى تحفة النظار:

وتتمحور هذه البنية فى النصوص القائمة على بناء الرحلة المعتمد على سفر. وهى نصوص ظهرت تاريخياً

نص (ألف ليلة وليلة) يفتتح الراوى دائرة المشهد الأول بسفر وخيانة ثم تتالى الأسفار داخل دوائر أخرى. ولعل المشاهد التى تحكى أسفار السندباد تعد أنموذجاً ثرياً للتحليل، كما تقدم السير الشعبية، بدورها، نموذجاً فى تتبع التيمات التى تفرق البطولة بالسفر، كما اقترن الارتمال دائماً بحافز اختياري أو قسري.

فى (كليلة ودمنة)، يتكرر السفر فى أبواب الحكايات. وضمن الحكاية التى تشغل «باب القرد والغليم»، يتخذ السفر وضعيتين هما: الهرب والمناورة للذنان يجمعهما التخاذل والخديعة.

فالرحلة الأولى الموسومة بالهرب، تتلخص فى فرار القرد الذى كان ملكاً على القردة، فشاخ وهرم وانقلب عليه قرد شاب، لأن شيخوخة الأول لم تساعده على الاحتفاظ بملكه، ففر هارباً بجلده إلى شجرة تين بالساحل البعيد، حيث اعتزل.

هذا الارتمال يتشكل باعتباره نقطة انفتاح لتوسيع الحكاية بعدما اختار الراوى (الزاعم) أن يمدد فى عمر الحكاية، وفى عمر القرد، فلم يتركه يقتل على يد القرد الشاب.

السفر الثانى: «المأدبة»، وذلك حينما صاحب القرد الغليم، صدفة، وعن اعتقاد محول، فالغليم يريد الاحتياى على القرد واستدراجه للقتل وأخذ قلبه بعدما أوهمه بالذهاب إلى مأدبة. وإذا كان السفر الأول هروباً من حتف، فإن الثانى كان ذهاباً إلى حتف. ولما لم يتم، كان لابد من خلق حدث آخر هو، بدوره، سفر عبر الحكى إلى المثل مثلما كانت البداية، حيث ارتحل بعبدا الفيلسوف بالملك دهبليم إلى حكاية القرد والغليم، وانتهت بارتمال القرد بالغليم - فى وضعية أخرى - إلى حكاية «الحمار وابن آوى».

وختتمها «ابن جزى الكلبى» باعتباره الكاتب الذى سيدون النص، ولعل الفقرات المقدمة كافية لاستيضاح بعض الغموض فى هذا الصدد:

- «فأملى من ذلك ما فيه نزهة الخواطر، وبهجة المسامع والنواظر، من كل غربة أفاد باجتماعها، وعجبية أطرف بانتحالها، وصدر الأمر العالى لعبد مقامكم الكريم، المنقطع إلى بابكم المشرف بخدمة جنابكم، محمد ابن محمد جزى الكلبى، أعانه الله على خدمتكم، وأوزعه شكر نعمتكم أن يضم أطراف ما أملاه الشيخ أبو عبد الله من ذلك مشتملا فى تصنيف يكون على فوائده مشتملا، ولنيل مقاصده مكتملا، متوخيا تنقيح الكلام وتهذيبه، معتمدا إيضاحه وتقريره، ليقع الاستمتاع بتلك الطرف، ويعظم الانتفاع بدارها عند تجرده من الصدف [...] ونقلت معانى كلام الشيخ أبى عبد الله بالفاظ موفية للمقاصد التى قصدتها، موضحة للمناحى التى اعتمدها، وربما أوردت لفظه على وضعه، فلم أدخل بأصله ولا فرعه، وأوردت جميع ما أورده من الحكايات والأخبار، ولم أعرض لبحث عن حقيقة ذلك ولا اختبار، على أنه سلك فى إسناد صحاحها أقوم المسالك...»^(١٠).

إن نظرية السرد والاجتهادات الموازية لها لم تقف طويلا عند أنموذج المؤلف الحقيقى الذى يروى حكاياته حكياً أوليا، ثم يجد من يعيد كتابتها مرة ثانية^(١١).

فى «تحفة النظار»، هل نقول بأنه يوجد من قام بالرحلة (ابن بطوطة)، وآخر كاتب الرحلة (ابن جزى)؟

فى كل الآداب ضمن شكل السوتوبية أو النصوص «الأخرى»، وبعض فصول رحلات صوفية أو مايسمى بأدب القيسية، بالإضافة إلى نصوص أخرى ذات مرجعيات معروفة فى الزمان والمكان بتخييلات لا تحيد عن تعميق المجازى داخل «النص الرحلى».

وهكذا يطرح نص «تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»^(١٢) لابن بطوطة أسئلة عدة، خاصة من حيث البناء والتركيب، وأسئلة تتعلق بـ «نص التجسر» إذ يبدو من خلال العنوان والتقديم، بعض ملامح الوعى بالرحلة، من حيث هو جنس قائم سبق أن كُتبت فيه نصوص سابقة.

فيما يتعلق بالبناء والتركيب، فإن «تحفة النظار» نص سردي يتراوح بين الترجمة الذاتية والوصف الموسع لفضاءات مرئية وأخرى مسموعة، كما أنها خطاب منفتح على التعدد.

ومن هذا المنظور، فإن مستويات السرد تتجسد فى «تحفة النظار» بأشكال متفاوتة لا تنفصل عن المستويات الأخرى لباقي المكونات، مما يعطى للسرد العنصر اللازم داخل بنية «النص الرحلى»، وهو ما سترصده من خلال الحديث عن طبيعة السرد ونموضعات السارد والإشكالات التى يمكن لبنية السفر أن تطرحها.

المتأمل فى «التحفة» يقف - منذ البداية - على بعض المفاتيح السردية؛ فبالإضافة إلى العنوان الذى يتناص مع عناوين عدة فى مختلف الأجناس التى تحمل كلمة «تحفة» (راجع «كشف الظنون» لحاجى خليفة مادة تحفة) والمقصود بها الشئ الذى يطرب ويدخل السرور والمعجب إلى النفس (مخاطبة الوجدان)، فإن الأمر أيضا، يتعلق بالمقدمة التى صاغها

هل يمكن هنا الحديث - ولو مجازفة - عن ترجمة ذاتية وزمنية لثلاثة عقود تعددت فضاءاتها وحكاياتها؟ أم عن سيرة تراوح الحكى فيها بين تصوير الأنا بنوع من مفامرة تفرز التضحية والتجربة والتعلم، ووصف الآخر تفكيراً وسلوكاً؟ وهل يمكن استخلاص قوانين عامة للسرد فى النص الرحلى؟^(١٢)

إن (تحفة النظر) نص محول ومشذب عن نص غائب أصلى يقف على عنصر العرض والإخبار السرديين، فى حركة كورنولوجية تؤرخ لبداية السفر ونهايته.

وضمن سرد الأحداث، يكون السرد اللاحق هو المستوى الذى كتبت به (تحفة النظر)، لأن بداية الحكى هى نهاية الرحلة؛ حيث يعاود الاستدكار، وحتما ستكون الذاكرة - بالإضافة إلى تقييدات وتواريخ وأسماء وكلمات وأحداث واستيهامات وأحلام - هى الأمشاج الأولى للنص، وهذا احتمال يقف إلى جانبه احتمال الاستدكار وحده.

إن هذا المستوى السردى الاستدكارى سيجعل عرض الحكاية يقف عند طبيعة الزمن وحركاته داخل النص، من حيث تسريع أو بطئ السرد. إننا نلاحظ هنا هيمنة الطابع الكرونولوجى - الكلاسيكى - رغم صيغ التقطيع الواردة من حين إلى آخر لأداء وظيفة التفسير والإيهام بالانسجام، ثم لخلق عنصر التشويق والإثارة عبر الوصف والتعجيب.

إن السارد يسمى من خلال هذا الطابع الكرونولوجى إلى توليد دوائر حكاية وزمنية، قريبتها فى الانتقالات المكائبة وبعض التحددات الزمنية العامة، المنتشرة داخل النص على شاكلة:

- «وما جرى بمدينة الإسكندرية سنة سبع وعشرين، وبلغنا خبر ذلك بمكة شرفها الله» (ص ٤٥).

إن مفردات «التفقيح»، «التهديب»، «الانتقاء»، كلها سبيل يجعل من «ابن جزى» راوى الرحلة، وليس بعيداً أن يبدأ نص الرحلة فى أول جملة له - : «قال الشيخ أبو عبد الله»، «كان كل الرحلة هى كلام منقول من ذاكرة إلى أخرى»، «ابن جزى لم يفعل إلا عمله الرسمى بوصفه كاتباً خاصاً للسلطان أمر بخطاب محدد وواضح، هو تفقيح كتابة الرحلة وصياغتها صياغة أدبية.

إننا أمام نص كتب مرتين (وربما أكثر) من طرف مؤلفين: مؤلف حقيقى (ابن بطوطة) ملتحم بالحكاية، ومؤلف واقعى غير ملتحم بالحكاية ولكنه نفذ أمراً.

ويمكن النظر، فى إطار التماثل، إلى هذه المسألة والنصوص السردية الشعبية التى تنبثق من أساس واقعى ضيق ومحدود، فتداول شغوباً وتتسع قاعدة التخيل فيها، وتستجد من يأتى ليدون ما وقع للآخرين بأسمائهم، مكتفياً بتقديم الصياغة الأدبية للوقائع المروية شغوباً.

إن اختيار العنوان الموحى بإيراد العجائبي والتخيل فى صوره الحسية أحياناً، وأيضاً المقدمة التى تبرر مجئ الحكايات والأخبار، دون البحث فى حقيقتها، يعطيان النص طابعه الأدبى المتضمن لعدد من المكونات الماثلة لما هو قائم فى نصوص تخيلية أخرى، سواء على مستوى البناء السردى أو التعجيب.

ينطلق البناء السردى فى (تحفة النظر) من وجود سارد خارجى ينقل خطاب السارد المشارك، ولا تتعدى سلطة تحويلاته: التفقيح، والتهديب، والصياغة الأدبية...، وهى عناصر كافية للحديث عن ذات ثانية ستترك بصماتها دون شك فى (التحفة)، وللتدليل على ذلك فإن السارد الخارجى (ابن جزى) لم يستطع أن يخفى تدخله فى التقديم الذى كتبه ابن بطوطة، كما لم يخف - فى الجملة العتبه - أنه هو الذى ينقل كلام السارد الحقيقى / الواقعى.

« ثم سرنا فى بساين متصلة وأنهار وأشجار
وعصارة يوما كاملا ووصلنا إلى مدينة
بخارى » (ص ٣٧٣).

إن حركة التلخيص والشفرات الزمنية فى نسج
النص كانت تهم، أساسًا، لحظة الانتقال من فضاء إلى
آخر بشكل كبير، فيما كانت خافضة فى سرد بعض
التفاصيل، وفى هذا المستوى يحضر المظهر الثانى فى
صينغى «المشهد» و«الوقف»؛ وذلك لتأدية دور سردى
آخر تجلى فى إعطاء الفرصة لمكونى الوصف والتعليق،
والاستطراد.

ومن الضوابط التى تقنن السرد فى النص الرحلى،
هناك الطابع الدائرى فى التوليد والانسجام فى العلاقات
النصية العامة، وهى طبيعة النص الحكائى عامة.

وهكذا، فإن الحكاية فى سرد (تحفة النظار) مؤطرة
بـ «سرود» ابتدائية وأخرى ثانية تتشذر إلى موضوعات
قاسمها المشترك: الجغرافيا، العادات، الشعائر، السلوك
وطرق الحياة، وخصوصيات ثابتة أو متحولة من قيم
وطباع.

كما أن بنية السفر داخل (رحلة ابن بطوطة) أو
الرحلات العربية التى شغلت ردحًا طويلا من زمن
ازدهارها (من القرن التاسع الميلادى إلى الخامس عشر
الميلادى) هى بنية مفتوحة تتصادى فيها أشكال أخرى
وأسئلة حديثة، تتجاوز كل الأسئلة الكلاسيكية الباحثة
عن حدود الواقع والمتخيل، أو تتحدد تعاملها مع عناصر
العجائبي والغرائبي انطلاقا من محددات ضيقة.

« ولما كان صباح العيد ركب السلطان فى
عساكره العظيمة، وركبت كل خاتون عربتها
ومعها عساكرها » (ص ٣٤٦).

« وسافرنا فى العاشر من شوال فى صحبة
الخاتون بيلون وتحت حرمتها » (ص ٥٠).

« وسافرنا فى هذا الشهر سبعة وعشرين يوما،
وفى كل يوم نرسو عند الزوال بقربة نشترى
بها ما نحتاج إليه، ونصلى الظهر ثم نزل
بالعشى إلى أخرى » (ص ٦٤٦).

وسط هذا الانتشار الزمنى المقترن، دوما، ببنية
السفر، هناك تعويم لا محدد للزمن، استعمل خلاله
السارد مجموعة من المؤشرات، يمكن أن نحصر المركزى
منها والمتواتر، فى النص، فى عشرة تعابير:

- ١ - كنت يوما عند ...
- ٢ - وفى يوم.. كذا ...
- ٣ - فى بعض تلك الأيام ...
- ٤ - مسيرة كذا من الأيام والشهور ...
- ٥ - ولما كان اليوم كذا ...
- ٦ - واتفق فى ليلة من الليالى ...
- ٧ - واتفق فى بعض الأيام ...
- ٨ - ولما كان بعد مدة ...
- ٩ - وفى تاسع جمادى الأولى ...
- ١٠ - ولما كان صباح يوم ...

شكلت كل هذه الاستعمالات شبكة زمنية تنقلص
وتتعدد بفعل حركات أفرزت مظهرين: مظهر مهيم
تجسد فى الاختزال والتقليص عبر التلخيص والحذف؛

الهوامش:

(١) لا نعني، هنا، للدائرة المفهوم المركب الذى قدمه كل من جورج بولس أو بان باينيز؛ حيث عند هذا الأخير إلى التمييز الأساسى بين الدائرة، من حيث هى
تركيب رئيسى فى القصة المروية، والدائرة باعبارها قائلونا لبهاء الخطاب الذى يروى هذه القصة. ويعطى أيضا إلى الدائرة من حيث هى «ميكانيزم» نصى من جهة،

ثم الدائرية في ثلاثة وجوه لها. البسيط، الشاذي والمثلث.

Jau Baeus: Qu'est ce qu'un texte circulaire, (In Revue Poétique, Paris, No. 94, Avril 1993, pp. 215 - 228.

Georges Poulet: Les Métamorphoses du cercle, Paris, ed. Plon, 1961.

(٢) شيدفار: حول نفوذ وأسلوب السيرة الشعبية، (ضمن مجموعة مقالات) بحوث سرلييتية جديدة في الأدب العربي، دار رادوا، ١٩٨٦، ص ٩٧.

(٣) هادف جره: مصر، احيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - القاهرة ط ١ - ١٩٨٤ ص ١١٦.

Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature Fantastique, Ed. Seuil, (col. Poética) 1970 pp. 46 - 62.

Paul Zumthor: Essai de poétique Médiévale ed. Seuil, 1972

Colloque, L'étrange et le Méveilleux dans L'Islam Médiéval, (Jeune Sprique) Paris, 1978.

- محمد أركون: الفكر الإسلامي: قراءة علمية. (الفصل السابع) المحجب الخلاب في القرآن، بيروت، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٧.

Michel Boutor: Répertoire II, France, ed. Minuit (col. critique) 1964, p.4.

(٨) وهب روية: الرحلة في القصيدة الجاهلية. ط ٣، بيروت ١٩٨٢.

(٩) ابن بطوطة، رحلة ابن بطوطة، لحظة النظار في هوائيات الأمصار وهجائب الأسفار (قدم له الشيخ محمد عبد المنعم المهران)، دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٤٩.

(١٠) رحلة ابن بطوطة، ص ٣٢.

(١١) هذه المسألة تكررت في نصوص رحلات كثيرة، عربية أو غربية، خصوصاً حينما يكون الراهب في نقلها شخصاً له سلطة (سياسية) من جهة، أو رغبة الرحلة - لغة

في غيره - في تدوين رحلته إملاءً لأفكار وأحداث وترك الصياغة للغير.

(١٢) أهم ما يمكن أن نطرحه الرحلة في سياق التحليل الأدبي أو النظر إليها من زوايا مقارنة أخرى، هو صورة الأنا في حلالاتها المتحولة، ولواشها الذهنية والثقافية والسياسية، وأيضاً صورة الآخر من الوضعيات السابقة نفسها التي تحكم رسم الأنا.



الحاج المرتاش

قراءة سميائية

نص تاريخي للمقریزی*

أنور لوقا**

قل هذه سهلي أذكر إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني.

القرآن الكريم، سورة يوسف ١٠٧

ذكر السبعة التي تزار بالقرافة

وحدثني الموفق بن عثمان عن القاضي أنه كان بحث على زيارة سبعة قبور وأن رجلاً شكاً إليه ضيق حاله والذين فقال له عليك بزيارة سبعة قبور * (أولهم) * الشيخ أبو الحسن علي بن محمد بن سهل بن الصائغ الدينوري وتوفي ليلة الثلاثاء لثلاث عشرة بقيت من شهر رجب سنة إحدى وثلاثين وثلثمائة * (والثاني) * عبد الصمد بن محمد بن أحمد بن إسحاق بن إبراهيم البغدادي صاحب الخلفاء وتوفي سنة خمس وثلاثين وثلثمائة * (والثالث) * أبو إبراهيم إسماعيل بن المزي وتوفي سنة أربع ستين ومائتين * (والرابع) * القاضي بكار بن قتيبة وتوفي سنة سبعين ومائتين * (والخامس) * القاضي المنفل بن فضالة وتوفي سنة اثنتين وخمسين ومائتين * (والسادس) * القاضي أبو بكر عبد الملك بن الحسن التميمي وتوفي في ذي الحجة سنة اثنتين وثلاثين وأربعمائة * (والسابع) * أبو الفيز ذو النون ثوبان بن إبراهيم المصري وتوفي سنة خمس وأربعين ومائتين وكانوا أولاً يزورون بعد صلاة الصبح وممر مشاة على أقدامهم إلى أن كانت أيام شيخ الزوار محمد المعجمي السعدي فزاروا كعباً في يوم السبت بعد طلوع الشمس لأن رجليه كانتا معوجتين لا يستطيع المشي عليهما، وذلك في أواخر سنة ثمانمائة وتوفي في حاشر شهر رمضان سنة تسع وثمانمائة فجاء بعده الزائر شمس الدين محمد بن

* المقرئ، المخطوط، ج ٢، ص ٤٦١. هذه الدراسة عبارة عن عرض تقدم به المؤلف لـ «المؤثر الرابع عشر للاتحاد الأوربي للمختصين في الآداب العربية والدراسات الإسلامية، الذي انعقد ببولونيا في شهر سبتمبر عام ١٩٨٨ تحت عنوان «الغالبية العربية في العالم العربي والإسلامي». وقد نشرته مجلة Arabica، t. XXXVI. 1989, pp. 93-108 تحت عنوان «Pèlerinage à trois voix. Lecture d'un texte de Maqrizi».

ترجمة: نزار العجديعي عضو هيئة تحرير مجلة «دراسات سميائية» فاس. ويشكر المرحوم محمد أركون، مدير هذه المجلة الفرنسية العريقة، لسماعه له بنشر ترجمة هذا النص العربية بمجلة «العقول». كما يشكر أنور لوقا على موافقه على هذه الترجمة ومساهمته الشخصية فيها (عناوين الفقرات هي من وضعنا).

** أنور لوقا: درس بجامعة، عين شمس (القاهرة)، ألكس - أن - سبرولس (فرنسا)، جينيف (سويسرا)، لومبير سلون ٢ (فرنسا). يدرس حالياً بجامعة ليون، فرنسا.

ميسى المرجوشى السعودى ومحبى الدين عبد القادر بن علاء الدين محمد بن علم الدين بن عبد الرحمن الشهير بابن عثمان ففعل ذلك ومات ابن عثمان فى سابع شهر ربيع الآخر سنة خمس عشرة وشامخة فاستمرت الزيارة على ذلك وقد حكى صاحب كتاب محاسن الأبرار ومجالس الأخيار سبعة غير من ذكرنا وسماهم المحققين وهم صلة بن مؤنل وأبو محمد عبد العزيز بن أحمد بن على بن جعفر الخوارزمى وسالم العفيف وأبو الفضل بن الجوهري وأبو عبدالله محمد بن عبدالله ابن الحسين عرف بالهزار وأبو الحسن على عرف بطير الوحلى وأبو الحسن على بن محمد الأندلسى الكحال وذكر أيضاً سبعة آخر وهم عتبة بن عامر الجهنى والإمام أبو عبدالله محمد بن إدريس الشافعى وأبو بكر الدقاق وأبو إبراهيم إسماعيل المزنى وأبو العباس أحمد الجزار والفقيه ابن دحية والفقيه ابن فارس اللقى وزيارته يوم الجمعة بعد صلاة الصبح والعمل عليها فى الزيارة الآن. إلا أنهم يجتمعون طوائف لكل طائفة شيخ ويتيمون مناوئ كباراً وصغاراً ويخرجون فى ليالى الجمع وفى كل سبت بكرة النهار وفى كل يوم أرباء بعد الظهر وهم يذكرون الله فيزورون ويجتمع معهم من الرجال والنساء خلانق لا تحصى ومنهم من يعمل ميعاد وعظ ويقال لشيخ كل طائفة الشيخ الزائر منزله فى الزيارة أمور منها ما يستحسن ومنها ما يترك ولكل عبد مانوى.

استهلال

الشاملة لشيء من الأشياء العظيمة، ويبرز كمال عمل من الأعمال الكبرى.

ولأن القسم الثانى من النص يحتوى على سلسلتين من الأولياء الذين يحصرهم هذا الرقم العجيب، فإن «سبعة» يتكرر «ثلاث» مرات داخل النص. ونحن نعرف ما يضيفه تثلث كلمة أو حركة من جلال عظيم على الالتزام أثناء القسم باليمين؛ فالعد الرياضى إلى ثلاث، مثلاً، يؤدى إلى المصادقة النهائية على قرار ما، مما يدل على مدى الجدية البالغة التى يوليها هذا النص، المقعم بالورع والتقوى، لهتواه الخاص. وبهذه الطريقة، يؤكد النص الأهمية الكبيرة للزيارات التى يقترحها، ويبرر مشروعية الشعائر الدينية التى تحيط بها. إنه، باختصار، خطاب تحقيقى (discours perlocutionnaire)، يحقق أغراض ورغبات المخاطبين.

٢ - الأمثلة والتاريخ

يحكى لنا المقرئ (التاسع هجرية / الحادى عشر ميلادية)، فى هذا النص الوجيز، المراحل المختلفة لنشأة حج فريد ظهر بمصر. متى حدث ذلك؟ ابتداء من القرن الخامس الهجرى، الموافق للقرن الحادى عشر الميلادى. ذلك، على كل حال، ما يمكن أن يشبته المؤرخون استناداً إلى شخص القضاء، ذلك القاضى الكبير الذى عاش فى تلك المرحلة التاريخية الغابرة.

لا ريب أننا أمام نص يبدو للوهلة الأولى نصاً رتبياً، محشواً بالأسماء والتواريخ. غير أن هذا النص لا يقتصر مطلقاً إلى النظام؛ إذ ينقسم إلى قسمين، كلاهما يبدأ بالفعل نفسه: «حكى». القسم الأول، الذى يعتبر القسم الأساسى فى النص، يقدم معرفة كاملة عن القبور السبعة التى ينبغى زيارتها بالقراءة؛ تلك المقبرة الإسلامية الشهيرة الواقعة بالقاهرة. ولقد كان بالإمكان أن نكتفى بهذا القسم مادام يتمثل نصاً مغلقاً، مختوماً بعلامة شكلية - الاسم «ابن عثمان» - تحدد بدايته ونهايته. أما القسم الثانى، فهو بمثابة استئناف مختصر للقسم الأول، يقترح اختياراً آخر للقبور التى يجب زيارتها.

١ - رمزية الرقم «سبعة»

إذا كانت أسماء الأولياء تختلف فى هذا النص، فإن عددهم لا يتغير بثبات؛ إنه دائماً الرقم الرفيع «سبعة»، الذى يطلع علينا فى الكتابات المقدسة؛ فى القرآن^(*) وفى الكتاب المقدس^(**)؛ وقبلهما فى كتب السحر المصرية. هذا الرقم إنما يكرس، فى الواقع، القيمة

* يتكرر لفظ الشهادة، كما هو معروف، من سبع كلمات (م. المرجع).

** يرمز الرقم «سبعة» فى العزلة إلى الكتب السبعة التى تولى هياكله. وفى إنجيل ميسى، يرفع عدد معجزات السيد المسيح إلى سبعة أيضاً (م. المرجع).

نص، حتى وإن كان مقالا فلسفياً أو علمياً، يحكى عن شيء من الأشياء، والدليل على ذلك أنه ينقل لنا عبر قناة اللغة نحولاً يقع بين فكرتين أو حالتين، إدراكية أو عملية^(١). فلتشكيل نص من النصوص تنتظم «ملفوظات الحالة» (énoncés d'état) و«ملفوظات الفعل» (énoncés de faire) فيما بينها. ويسفر تسلسلها عن برنامج سردي تنقسم أدواره مجموعة ثابتة من العاملين (actants) الذين يحركون في الخفاء عددا هائلا ومتغيراً من الشخصوس (personnages). ويعتبر هؤلاء العاملين مجرد وظائف تركيبية، أو قوالب نظرية تخدم سيرورة الأحداث داخل الحكى. وهم يتوزعون على الشكل التالي: تبحث الذات عن الموضوع الذى يوجد فى حوزة المرسل، ولا تحصل عليه إلا بعد «مسار سردي»، تلتقى فيه بمساعد يساندها أو معارض يحول بينها وبين تحقيق مشروعها. ومن الواجب على الذات، فى رحلة البحث هاته، أن تمر بعد مرحلة التعاقد الأولى بـ «الاختبار التأهيلي» (épreuve qualifiante)، حتى تتوفر على الكفاية الضرورية، وبعد ذلك بـ «الاختبار الأساسى» أو الإنجاز الذى تحصل بفضلته على الموضوع المرغوب، ثم تأتى مرحلة «التمجيد» (la glorification) التى هى بمثابة «جزاء» (sanction) يكسب مكافأته من جهة، ويقرّر، من جهة أخرى، الاعتراف بالقيم المحددة سابقاً عند التعاقد^(٢).

فى هذه الخانات الفارغة، التابعة للتركيب السردية، تفرس معجمات الخطاب صورا للعالم تعطى وجهها ملموسا للعاملين. فالعامل الذات، مثلاً، يلبس صورة رجل «فقير» أو «مديون»، فى حين يأخذ الموضوع قيمة «يسر» أو «عدم المديونية»، تلك القيمة التى تربط بالظروف الاقتصادية لمجتمع من المجتمعات. وكلّما اعترضنا اسم «إبراهيم أب إسماعيل» الذى يتردد فى النص، نطالعنا فجأة صورة مؤسس الحج بمكة^(٣). ذلك هو التوجّه المزدوج للصورة، فمظهرها

وكما جرت العادة فى مثل هذه الأحداث العظام، هناك حكاية مثيرة تروى أصول هذه المؤسسة الشمالية العظمى: إنها قصة رجل يشكو وطأة الفقر ونقل الدين، ويبحث عن اليسر والرخاء بديلاً عنهما. ويقف القضاى فى صف مساعديه الأخيار، إذ يبدو أن اسمه وحده - الذى يجمع بين اسمى «القاضى» و«القدر» - قد جذب هذا الرجل المحتاج إلى العدالة والراغب فى الشراء أيها رغبة.

وفى المقابل، يطلب منه القضاى أن ينجز برنامجاً - وهو ما تسميه السرديات بـ «برنامج أولى» (programme d'usage) - كى يبلغ مثاله. هذا المثال يلمع فى طبقات الاسم الواعد للولى الأول الذى يقترحه القضاى مباشرة للزيارة الميمونة، أى «سهل بن الصائغ الدينورى»، الاسم الذى يرادف اليسن والذهب والدنانير.

٣ - وقفة عند المنهج

قبل أن نتابع قراءتنا، ينبى أن نحدد المنظور الخاص الذى تصدر عنه محاولتنا هاته. إننا نطلق من تمييز سوسير الأساسى بين اللغة والكلام اللذين هما بمثابة مستويين يتجذبان بنية الخطاب عند الممارسة، سواء الخطاب الشفوى أو المكتوب. ولسوف نعتد مقاربتنا مقترحات السيميائيات السردية لجرماس بوجه خاص، آملة التوفيق بينها وبين مبادئ التحليل التداولى، حتى تكون فى صالح هذا النص القديم الذى يراوح بين الحكى وأفعال اللغة.

إن أول ما بلغت النظر فى نص من النصوص هو بالتأكيد المستوى التصورى (niv. figuratif) الذى هو عبارة عن تقديم معيّن للشخوس والمواقف. لكن دور الصور (figures) والممثلين (acteurs)، مثل مادية الأماكن الجغرافية أو واقعية التواريخ، إنما ينحصر فى إلباس الهيئات المجردة لباساً محسوساً. وذلك لأن كل

طلوع الشمس، شمس الدين، الموفق ابن عثمان، الشهير
بأبن عثمان) التي تتناوب في الظهور، تشكل مجموعات
دلالية داخل نسج الخطاب تحافظ على تركيبته.

وتوجد بجانب هذه التناظرات الوضعية تناظرات
إيحائية تتوقف قراءتها على التناص^(٧). فنحن لا
نضبطها إلا كاستعارة بعيدة، يعتمد فيها المستعار عن
المستعار له كلما تقدّمنا في القراءة.

سيحاول تحليلنا توضيح تناظر إيحائي كبير يهيمن
على مجموع النص. وهذا التناظر لا نكتشف مكان
تحليله إلا في الإطار التلقضي. يتعلق الأمر بمفهوم الدين،
وهذا التناظر ينزل ويختفي تحت تناظر الدين، ليبلغ أوجه
عند نهاية القسم الأول من النص.

٢ - مساهمة نظرية أفعال اللغة:

وعبر أشكال الجناس والإشارة والبلاغة، نلج
ميدان التداوليات، أحد أبعاد النص التي
طالما أهملتها السيميائيات - حليفة النبوة -
بدافع الحذر والاحتشاس^(٨). فنحننا يتضمن
أفعالا لغوية (actes de parole) بحيث إن القول فيه
يبحث على الفعل.

بأمر القضاء المعوز بزيارة سبعة قبور، أو كما جاء
في النص «بحث» على ذلك. ولهذا الفعل من القوة
التحقيقية (force illocutionnaire) ما يناسب سلطة هذا
القاضي الفعلية. وهذه القوة تظهر واضحة في الأمر
المباشر الذي يصدره القاضي للرجل المفلس: «عليك
بزيارة...»، وهو جواب حاسم على الشكوى والطلب
المأس للذين تقدم بهما التمس. وفي هذا ما يدل على
الطابع الفعلي للتبادل القائم بينهما داخل النص: فمن
جهة القاضي، نلاحظ شدة التأكيد على الزيارة، ومن
جهة المحتاج نلمس ثقة الطالب العميقة في الشخص
الذي يستغث به.

الممكن (aspect virtuel) مفتوح على المعجم وعلى
ثقافة العصر. وهو لذلك يحيل إلى عمل الذاكرة
المتواصل، أما المظهر الذي يتحقق في جسد
النص (a. réalisé) فهو يحيل إلى العمل الخاص بصياغة
الخطاب.

علينا من الآن فصاعدا أن نعين، داخل فضاء النص،
العلاقات التي تربط الصور فيما بينها، لأن خلال القراءة
تبرز بعض السمات الدلالية المبهثرة في النص دون نظام
ظاهر. هذه السمات التي لا يقف حضورها عند حدود
الجمال فحسب، يدعو بعضها البعض الآخر داخل النص،
وتخط نتيجة لذلك مسارا تصويريا تتجمع عنده المحمولات
والصفات والأعمال وردات الفعل النمطية مكونة قسما
دلاليا (مثل الحاج). ويمكن لهذا المسار
التصويري أن يلحق بمسارات أخرى، خالقا «تشكيلة
خطابية» (configuration discursive) يقابلها القاموس
اللغوي بـ «معجمة» واحدة (هنا، الإسلام،
الذي يعدّ الحج أحد أركانه الخمسة). وعلى
هذا المنوال، يوكل الخطاب إلى الشخص دورا
موضوعاتيا (rôle thématique)، بعد أن كان تجريدا
وظيفيا. وعندما يغدو الشخص مكانا تلتقي فيه المكونتان
التركيبية والدلالية يدعى «مثلا»^(٩). وعلى القارئ،
العارف بمساهمة الممثلين في البناء الخفي للمعنى وفي
تظاهرة، متابعة عملها متابعة بقطعة باعتبارها علاقات بين
حدود ومستويات وعناصر التماسك النصي، وأيضا قرائن
للتناظرات (les isotopies) التي تنهض وسط الضغوط
اللغوية.

يعرف جريمان التناظر الذي استعار مصطلحه من
الجهال الفيزيائي - الكيميائي، بأنه «تردد للمقولات
السيميائية» (catégories sémiqes)، الموضوعاتية منها
والتصويرية^(١٠). فوحدات^(١١) المحتوى (الجغرافي مثلا:
البغدادى، المعجمى، الأندلسى، المصرى) أو التعبير (مثل

للتضرع للصالحين الذين تحتضنهم. ولذلك، لا يسرد الحاج لائحة الأسماء المذكورة، بل ينشد لها إنشادا؛ لأنه في كل مرحلة من المراحل يندو مخاطباً في حضرة مخاطب يشغل باسمه. وهكذا، يصبح الملفوظ تلفظاً، يحيل إلى قطبي جهاز التلفظ: الملفوظ والمُلفظ له.

حقاً، إن ابتهاجات الحاج لا تناشد في النهاية إلا أسماء. لكن التسمية في الحضور، إلى جانب قيمتها الإحالية والتعريفية، تقوم بدور الاستدعاء، أى أنها تنادى الكائن المسمى إلى عمله الأساسي، مستميدة بهذه الطريقة هويته. وفي عالم الاعتقاد هذا، حيث يرتبط الاسم بمصير المسمى ارتباطاً شخصياً، يأخذ المنادى معنى إرسالياً. فالحاج، صاحب البحث، يصبح أيضاً صاحب إنجاز التعرف الذي يحول الأولياء السبعة إلى مرسل حقيقى للموضوع المطلوب. وإنجاز هذا، الذى هو عبارة عن فعل تفسيري، يتضاعف بمنارة إدراكية رداً على المناورة المضمرة للقوة المحولة المرتبطة بأسماء القديسين. وهكذا، فبتسميته بالأسماء السبعة يجمع الحاج بين القوة الإنجازية لابتهالاته والقوة الخيرية المفترضة عند الأولياء.

٢ / ١ - الدال المتواطى:

على مستوى أسماء الأعلام، نمسك جيداً بظاهرة الازدواج الصوتي للخطاب. فالدلالة الملازمة للأعلام، حتى عندما تكون غائبة عن الشعور اللسانى، تولى أهمية خاصة لالتقاء صوتين اثنين.

إن معرفة الحاج المناقبة، التى تتلخص فى سلسلة الأسماء السبعة، يرى فيها هذا الأخير وسائل وأشكالاً صالحة لتفعيل حاله الخاص؛ إذ عند كل محطة يلحج نداؤه عن رغبة تستثير دلالة اسم الشافع، مما يجعل هذا الشافع - وإن كان ملفزاً - وعاء لابتهالاته. وذلك لأن الدال سرى ومتواطى، يدوى بالعودة بالأحلام. وهو ما يساعد عليه الانتماء اللامشروط الذى يقتضيه الإيمان

ويغضى هذا الحوار (شكى ← فقال له) إلى بنية حوارية تحكم بقية المتوالية السردية، حتى بعد اختفاء المتحاورين بعد الإطار التلفظي التمهيدى. ومن علامات الاستمرار، ظهور ابن عثمان عند نهاية المتوالية، مذكراً بشهادة ابن عثمان الأول، ناقل الحوار الأصلي. فوجود هذا الاسم عند المكانين المذكورين يبرز فى النص، إلى جانب العلاقة الصوتية، العلاقة الدلالية الحميمة بين المتناظرين: الدين والدين.

٤ / ١ - حوارية الأعلام العربية:

تستقر الحوارية (dialogisme) فى النص بفضل طبيعة أسماء الأعلام العربية. فكلمة القضاءى، التحرضية، خصت المديون بدور الحاج. غير أن هذا الأمر الذى يعتبر فعلاً إنجازياً أولياً، يسمى فى نظرية أفعال اللغة فعلاً توجيهياً (directif) يتم إنجازه عبر الفعل الثانى، التقريرى (constatatif) الخاص بلائحة الزيارات السبع. هذه اللائحة هى، فى أن، إرسالية «إخبارية» تعلم بوجود الأولياء، «وصفية» تسمى (informative) الأولياء وتعين مكانهم، و«إسنادية» على الخصوص لأنها تمنح قيمة مضمرة: اتصال الذات بالموضوع الذى هو عدم المديونية. ذلك هو «المحتوى القضاءى» (contenu) للفعل الإنجازى: إحالة ومحمول (propositionnel) (الإحالة إلى الذات ومحمولية حالته المتصلة بالموضوع)^(١). نافلة القول، إن «ملفوظ الحالة»، هذا الأخير الذى يتضمنه أمر القضاءى الواقع، يقدم نموذجاً عاملياً لذات منجزة يبحث لدى الذات المحتملة الرغبة فى الهاكاة والتقليد.

لذلك يتعجل المديون - الحاج فى طلب المكافأة، فينتقل فى الفضاء الإدراكى الذى فتحه له القضاءى بحثاً عنها. غير أنه لا يعرف عنها حتى الآن إلا سبعة أسماء. وإذا كانت هذه الأسماء قد استعملت فى فم القضاءى فقط لتعيين مكان الأولياء، فإن الحاج سوف يستخدمها، ليس لتعرف القبور فحسب، بل أيضاً

الجديد في السياق؛ فالرحمن يعطى الرحمة، والصمد هو الصامد الذي يزرع الصمود والشبات، إلخ. وعلى هذا المنوال، يسجل عدد من الصفات المحسنة لله، تلك المرتبطة دلاليًا بالمديون - الحاج، مراحل البحث عن الطلب المنشود إلى غاية الحصول عليه.

وإنه من قوة المبدأ الحوارى أن يكتف معاً، في المرحلة نفسها من المسار السردى، بين الذات المتحققة (في علاقتها بالدور التصوري للحاج الورع) والذات المنجزة (في علاقتها بالدور التصوري للمديون «المرئاش» *remplumé*).

٥ - الزمان الأمثولى:

وكالأعلام، تولد أسماء الزمان هذا التواصل المزدوج المدخل. فالتواريخ، التى يروم تدقيقها القسم الرئيسى من النص لتحديد وفاة كل شيخ من الشيوخ السبعة، تذكر للمتلفظ له انتماءه إلى التقويم الزمنى نفسه، أى التقويم الهجرى. إنه توقيت دائرى خصوصى يجذب إليه المتحاور، فيجد فيه زمنا تعاقدا يربطه بالرسالة^(١٢).

وقد سميت من هذا التقويم أربعة شهور: رجب، وذو الحجة، ورمضان، وربيع الثانى. فرجب سابع الشهور فى السنة الهجرية، يتعاون مع الولى الأول من أجل إذكاء أمل الحاج عند بحثه (فهو تكثيف للأفعال الثلاثة التالية: «رجى»، «وجب»، «أجاب»). أما ذو الحجة، شهر الحج، فهو يمين، بوجه صريح، الإنجاز المرتقب للحاج. ويأتى «رمضان» الذى يرادف الصوم، وهو أحد أركان الإسلام الخمسة، لترسيخ نموذج الحج الشعائرى. فى حين يقرأ «ربيع الثانى» - الشهر الذى يموت فى اليوم السابع منه الشيخ السابع المزار - «ربيع الآخرة» (مبتدأ وخبر، إذا قلنا ربتهمما تكونت لدينا هذه الجملة

الخالص، ذلك الميثاق الذى يضمن للمؤمن أن يصدق حتى من طرف نفسه. على كل حال، بالنسبة إلى الطرفين، المؤمن والإيمان، أفضل الأمنيات هى بالطبع الأمنية المنجزة؛ ولكل عهد ما نوى، كما يختم النص. وفى هذه الكلمة الماثورة، توضيح رائع لمبدأ الحوارية كما حدده باختين: ينشأ الخطاب داخل الحوار ويبلور موضوعه بفضل الحوار كذلك وعموماً، يمكن القول: إذا كانت أسماء الأولياء تشتمل على أسئلة الحاج، فإنها تشكل بالنسبة إلى الدين الأماكن التى يرمز فيها أجوبته الشافية^(١١).

٤ / ٣ - الاسم الذى يدل على مسماه:

والجدير بالذكر أن الأعلام العربية، بوجه خاص، تدعو إلى الحوارية دعوة حثيثة، لأن اسم الشخص يمتد كبيان تعريفى له. فالاسم الخاص، واسم الأب والجد والعشيرة، ومكان الأصل، والمهنة واللقب، هى بمشابة أقسام لمسارات تصويرية تنتج أدواراً موضوعائية، وينتظر منها المرء سلوكيات مناسبة لكائن دلالى. إنها صورة متقطعة تتكون من إحالات ومحمولات يقابلها المستوى القضوى للفعل الإنجازى. فالحاج الذى يلتبس فضل القديسين ويعتقد فى قدراتهم اعتقاداً راسخاً، يدمج كل قسم تصويرى من أسمائهم يخدم حالته ضمن مراحل برنامجه السردى، مثل نيل نعمة معينة. ويمكن إنجازه الأساسى فى تحويل القيم التقديرية لتعاقدته - قائمة القديسين - إلى محور التنفيذ. فتردد أسماء «أبو الحسن» و«ابن الحسن» و«الحسين» داخل النص مثلاً يؤكد له الحسنه المهتفظ له بها. واسم «صلة بن مؤمل» الذى يعنى حرفياً «مكافأة ابن من يأمل» يجسد تلقبه للموضوع المرغوب. كما أن التزاوج الكثيف فى الأعلام العربية لمعجمة «عبد» مع اسم من أسماء الله الحسنى (عبد الصمد، عبد الرحمن) يخلق محور تبادل رفيع؛ فالعبد (= الخادم، العابد، وهنا فى النص الحاج) يوجد إما متصلاً أو فى طريق الاتصال مع الموضوع المنشود. وهذا الموضوع يصبح مرسله، الله، الممثل

الاسم الخاص للشيخ «علي» كنيته «١٣»، «أبو الحسن» وهي كنية تنبأ بالحسنة للمحتاج، تلك الحسنة التي يشجع عليها الإسلام الذي يمثلها محمد، اسم الأب واسم الرسول. أما الجد فهو عنوان لليسر، «سهل» الذي يوحي بصورة السهل الممتد وسط الجبال العالية. وبتراكم الذهب كذلك في أيدي الشيخ، «الصائغ». كما يرى اسم مكان أصله، مدينة دهنور، دنانير!

ومن وظيفة هذا الإطناب الدلالي أن يحدد إيجابيا موضوع البحث - الفرج المادي - الذي لا يبدو في الميثاق إلا تحت الشكل السلبي للضييق والمديونية: «ضييق حاله والدين». ويمكننا أن نلمس إطنابا إضافيا، ذا وظيفة تأكيدية، في تردد الرقم «ثلاث»، الذي يهيمن على تاريخ وفاة الشيخ المزار: فالיום والشهر والسنة تتضمن هذا الرقم أربع مرات.

٦ / ٢ - سمير الخلفاء:

ثم تتلاحق بعد ذلك الزيارات الست الأخرى وفقا للنموذج الأساسي للحكايات الشعبية، متخطية الاختبارات الثلاثة: الاختبار التأهيلي والاختبار الأساسي أو الإنجاز، ثم الاختبار التمجيدى. فالاختبار التأهيلي يجعل من رجلنا حاجا مقتنعا بالصورة القرآنية لمؤسس الحج الإسلامى بمكة، إبراهيم، الذي لا يتوقف احتياج عن التضرع إليه عند نهاية اسم الولي الثاني، «إسحاق بن إبراهيم»، وعند بداية اسم الولي الثالث، «أبو إبراهيم». ولا غرو أن نرى إبراهيم ملتصقا بابه دوما، فهذا الأخير كان وراء الفداء الذي أصبح حجا فيما بعد.

وأخيرا، يلحم الرعاء ويرقى العطاء عند نهاية الزيارات، كما يبين ذلك لقبا هذين الوليين البغدادي «صاحب الخلفاء» الذي كان بلا شك «سمير خلفاء» (ألف ليلة وليلة)، و«الزنى» الذي يشير إلى الغيوم الممطرة (الزنى). والملاحظ بهذا الشأن أن إبراهيم

البديعة: «النهاية ربيع») فيوحي بالخلود في الجنة، أى بمكافأة البطل الموعودة.

وهكذا على طيلة اللاتحة، تبدو كل شجرة نسب، من جهة علاقات التتابع التي نقيمها فيما بينها، تصورا للتوقيت الزمني للأحداث؛ الأمر الذي يسمح بتدليل بنية سردية مجردة، أو على الأقل برسقيها (Sémantiser) بعدد من الدوال الملموسة.

٦ - بنية الأمثلة:

إن الحج إلى القبور السبعة محكم، فى الواقع، بنية سردية عامة، شبيهة بتلك التي نلقاها فى الحكاية الشعبية. فمنذ البداية، توجد الذات مدرجة فى حدث من أحداث الماضى: شغل مجهول - يفتقر حتى إلى اسم - غرقته الديون، فتقدم لاستشارة عالم من علماء الدين الكبار فى أمره. وتتبع مرحلة النقص الأولى عند الذات مرحلة التعاقد مباشرة: فالرقم «سبعة»، صورة الفريضة الواجب أداؤها لنيل موضوع القيمة. ومع ذلك، فلا شئ يكشف لنا عن انطلاق الحاج فى طلب حاجته وعن محطات توقفه، إلا أسماء الأولياء، التي تطرد وفقا لتنظيم شكلى متصاعد يبرز تطور علاقات الذات مع المقدس.

ومن الملاحظ أنه إذا كان المقرزى يعتمد عادة فى (خططه) منظورا تاريخيا واضحا، فإن الزمن المحكى فى النص ليس الزمن التاريخى، ولا أى نظام توقيتى محدد، كما تدل على ذلك التواريخ المتباينة لوفاة القديسين، وإنما يتعلق الأمر هنا بزمان الخطاب، وبزمان الحكى لا غير، حيث تتزامن مراحل المسار السردى للبطل والمقتضيات الخاصة لدلالة من الدلالات. ولا داعى للاستغراب. أليس الحج قبل كل شئ طريق مفتوح نحو المطلق وتجوال روحانى يجهل معطيات الزمان؟

٦ / ١ - مراحل البحث الثلاث:

عند بداية الزيارة، يتقدم الرجل المعوز إلى شيخ يدعى أبا الحسن بن محمد بن سهل الصائغ الدهنورى. نسبق

٦ / ٤ - الحقيقة الغائبة:

وبجسد الولي السابع، المتصوف «ذو النون المصري»، الاختبار التمجيدى، حاملا لقبه الفخم كاملا: «أبو الفيض ذو النون ثوبان بن إبراهيم المصري» إذ إن كنيسته، «أبو الفيض»، تشير إلى وفرة الخيرات وغزارتها. ويلخص «ذو النون» - بونس القرآنى - فى صورة واحدة مصير بطلنا، من قبضة الفقر الحانقة والشبيهة بضيق بطن الحوت على يونس فى البحر إلى السعة والثواب بعد أن من الله عليه بالمكافأة. إن ظهور إبراهيم من جديد، فى هذه اللحظة بالذات من السرد، إن هو إلا اعتراف بصاحبنا بوصفه حاجا نموذجيا صاحب عمل مجاز، أى أنه إقرار للجزء الذى يتضمنه التعاقد فى بداية الحكاية وتأكيد للقيمة الأخلاقية التى يشترطها، باعتبارها أحد أركان الإسلام الخمسة: الحج.

أما الاسم الإثنى، «المصرى»، فهو ينتمى أولا إلى التناظر الجغرافى (البغدادى، المعجمى، الأندلسى، إلخ) الذى يثبت الطابع الكونى للإسلام من خلال المواطنين العالميين الذين يمثلونه. بيد أن «المصرى» الذى يرد فى النص نعتا لـ «ذو النون»، يصف أيضا هوية رجلنا الغامضة. فهذه الصفة التى يختتم بها المسار السردى للبطل، تعود بنا إلى الحقيقة التاريخية الغائبة: فمصطلح «المصرى» يخالف عند مؤلف (الخطوط) مصطلح «الملوكى»، مشيرا بذلك إلى المشاكل الاقتصادية التى كان يعاني منها الشعب المصرى أشد المعاناة فى العصر المملوكى.

٦ / ٥ - نجاح الحج الجديد:

ويستمر الاختبار التمجيدى عبر توسع نصى يحكى النجاح الذى لقيه الحج الجديد إلى مقبرة القرافة. ويتكرر هذا النجاح من خلال صورة ثلاثة شيوخ يأخذون على

إسماعيل المزنى - أنموذج لتلازم الحج والنهاية السعيدة - هو الولي الوحيد الذى يتردد اسمه فى النص، وتندقيقا فى اللائحة الأولى لأسماء الأولياء ثم فى اللائحة النهائية.

٦ / ٣ - المحاكمة:

بالبثبات نفسه الذى تلقاه الولي، «عبد الصمد»، يواجه الحاج الآن الاختبار الرئيسى. فيقف أمام الأولياء رقم ٤ وه ٦ راجيا، وكلهم قضاة. أليس من الواجب عليه أن يبرر موقفه أمام دائنيته ويمثل لسلطات الحاضرة الإسلامية؟ أول هؤلاء القضاة الثلاثة «بكار» (= صاحب المبادرة)، وهو أكثرهم قسوة، وذلك لأن اسمه «ابن قتيبة» (تصغير قتيبة = سنام الجمل) يمثل الإرهاق المادى، ويلمح إلى الظاهر المقوس للرجل تحت ثقل الدين، كما جاء فى العبارة المعروفة: «أقتب الدين فلانا».

غير أن القاضى الثانى الذى يحظى بحربة أعلى فى الهرم الاجتماعى (المفضل = المحظوظ)، يرتبط بفائض من الخيرات (= ابن فضالة). وعلى كل حال، فإن مضمون اسم «المفضل بن فضالة» ليس إلا إطنابا دلاليا يحاكي مفهوم «الغزارة».

ويبرز القاضى الثالث، «أبو بكر عبد المالك بن الحسن القمنى»، ثلاث ظواهر تكرارية تلخص مجمل الموقف السردى (فأبو بكر يذكرنا ببكار، وعبد المالك (= خادم الملك) يعكس تركيبيا ودلاليا القسم التصويرى «سمير الخلفاء». ويستمر «ابن الحسن» فى تركيز الخطاب على معجم الإحسان). ويأخذ هذا القاضى لقبه الغريب، «القمنى»، من فعل «قمن» (= الجدير بـ)، المجانس لفعل «ضمن» (= الضامن)، فيلمح إلى صدور حكم فى النهاية بإعادة الاعتبار للحاج وتمنيعه بجميع حقوقه فى اليسر والرخاء وتمكينه من الوفاء بدينه.

إلى الله لكي يسهل الطريق (يعنى فعل، دعى، القيام
بتمديد العجين بالمدحاة، وجاء فى القرآن الكريم
«والأرض بعد ذلك دحاها»، سورة النازعات، آية ٢٩).

وهكذا كلما كبرت المصيبة، عظم الدعاء! ولذلك
يتضاعف عدد الأولياء وتزداد قدرتهم الإعجازية، فهم
الآن يدعون بـ «المحققين».

٧ - التوظيف السياسى للمقدس الدينى:

وكذلك يندو البحث عن الغنى والثراء أمراً شديداً
الإلحاح، فمن متوالية إلى أخرى يملو النبر ويكثر اللفظ،
ونلمس تصعيداً لفظياً لا مثيل له. وبالموازنة مع ذلك،
نشهد تحول المقدس الدينى إلى ظاهرة اجتماعية حادة،
وتنظيم الزيارة إلى مقبرة القرافة تنظيماً دقيقاً له شعائره
وقواعده. فلم تعد هذه الزيارة مجرد مبادرة فردية أو مسألة
خاصة، بل تغدو نزهة جماعية واحتفالاً دينياً عظيماً
تتبعها هيئة جليلة (= الشيخ الزائر، «مناور»، «مسيحاد
الوعظ»، مما مفاده أن الحاج قد استبدل بالحج،
واستحوذت هذه المؤسسة على فضاء الذات، متقدمة على
الجميع (= ظهور لقب «الإمام»، وعالية فوق الجميع
(= «الشيخ»)، ومؤطرة لنشاط الأفراد والجماعات
(= «الطوائف»). وليس فى هذا التطور ما يدعو إلى
الاستغراب والتعجب إذا تذكرنا التلغظ القاضى بزيارة
القبور السبعة باعتبارها علاجاً للتدهور الاقتصادى؛
القضاء على فساد هذا الفقيه والمسؤول المطلق
الصلاحيه^(١٤) تركز إلى الدور الموضوعاتى لسلطة فى
أمس الحاجة إلى المشروعية الدينية.

لسانها، تنطوى إذن هذه الصفحة الموجزة للملف
الخطى لمقبرة عتيقة على استراتيجية سلطوية تهدف إلى
استئلال بؤس الشعب المصرى استغلالاً اجتماعياً من
جهة، وإلى احتواء حرمانه المادى - الذى يظهر فى لغة
السلطة - احتواء دينياً من جهة أخرى. وكذلك يمكن
لرائى أن يمان كيف يتداخل هذان الجهازان الخطايان
من خلال علامتين متجانستين: الدين والدين.

التوالى اتجاه الزيارة، فالأوليان لهما لقب مشترك،
«السعودى» (= صاحب السعادة)، وهو اللقب الذى
يدعّمه لقب الزائر الثانى، «المرجوشى» (الذى نقرأ فيه
كلمتين: «المرجو» و«الشيء». وإذا كان أول «شيخ الزوار»
«ذى الرجلين المعوجتين» (ليقارن القارئ بين هذه
العبارة الأخيرة وتناظر الظاهر) يوضح بنفسه إصلاح نقص
فادح عند قيادته المظفرة للزيارات السبع راكبا على ظهر
راحلته، فإن الثانى والثالث بوجه خاص يرضخان -
كما تبين دلالة أسماؤهم - لكلمة نظام واضحة: الدين؛
شمس الدين، محبى الدين، علاء الدين، علم الدين، بل
إن الاسم الأخير، «علم الدين»، يرسم على مستوى
الدال العلم الكبير الذى تحمله الزاوية المتصوفة فى مقدمة
طوافها.

٦ / ٦ - الأولياء المحققون:

ويمكن للتحليل المركب، الذى لم نطبّقه إلا على
القسم الأول، أن يكشف بالنسبة إلى القسم الثانى من
النص - الذى يكفى أن نطل عليه إطلالة سريعة - أنه
يستأنف السرد من الاعتبار التأهلى؛ إذ لا ذكر مثلاً
لمرحلة التعاقد. وإذا كان الحديث عن الفاقة الاقتصادية
قد تم تلافيه على هذا الشكل - وهى التى تمثل وضعية
الحاج الأولى - فإنها تنبعث بقوة فى شلال من الأسماء
المهنية التى يحملها الأولياء الذين تتضمنهم اللائحة
الجديدتان كآلقاب؛ فظهور «البزار» (تاجر الحبوب) يتبعه
(طير الوحش) يشير اليأس والخوف، رغم أن اللائحة
تنتهى نهاية متفائلة بالاسم الحسن، «صالح الكحل»
(الكحل، صورة الذى يصلح الضرر، كان يعنى فى
القديم مشفى العيون الضعيفة، أى ما يقابل طبيب العيون
فى عصرنا، غير أن الكحل يعنى المال الكثير كذلك).

ويستمر الاهتمام بالانشغالات المادية فى اللائحة
الثالثة؛ حيث ينادى على «دقاق» (= تاجر الدقيق)،
وعلى «جزارة»، وباسم القاضى، ابن دحية، يرفع الدعاء

٧ / ١ - من الأمثلة إلى التاريخ؛

تنتشر الدلالة وكيف تنتج آثارها في هذا النص التاريخي القديم؟

لقد حاولنا أن نرصد في ضوء السيميائيات السردية بنية دالة، بينما كشفت لنا التداوليات وظيفة النص التواصلية في ظروف محددة. وبما أن المنهجين متكاملان عند الإجراء والتطبيق، فقد بدا لنا مثمرا المزاجية بينهما، رغم التحفظات النظرية المبدئية للمختصين. ولكل عبد ما نوى، ذلك ما يمكننا أن نختم به كلامنا، بدورنا، مع هذا النص الواهي بتعددته.

ومهما يكن، فلا يمكن للمؤرخ الموثق أن يكتفى في الوقت الراهن بفصل متواليات معزولة من النص التاريخي في جذاذات متفرقة بعد قراءة وضعية وأحادية، لأن ذلك سينعكس سلبا على عمله التاريخي. فالخطاب يستعمل الكلمات استعمالا خاصا حينما يقوم ببناء قانونه. وعلاوة على ذلك، فإن كل قسم نصي يمكنه أن يشير في آن إلى عدة ملفوظات سردية غير ظاهرة، والممثل الواحد يتبنى دورين على الأقل؛ أحدهما عاملي والآخر موضوعاتي، والأقواس البسيطة التي يفرضها استشهاد معين تضع في السياق الجديد حكاية أولى لا تلبث أن تنسى، كما هو الحال بالنسبة إلى قول القضاعي المروى هنا، رغم كونه قولاً جامعاً ولازماً عند التأويل. قول القضاعي هذا هو أيضا فعل، استطاع أن يخلق مؤسسة عتيقة؛ مثل هذا الحج الشعبي الذي ما زال يمارس في مصر العامرة إلى وقتنا الحاضر.

من المؤلفات التي يذكرها المؤرخون للمقرئ رسالة (إغاثة الأمة بكشف الغمة)^(١٥)، ولقد برهن العنوان وكذا ترجمته الحرفية إلى الفرنسية من طرف عميد المستشرقين الأوروبيين سيلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy بتلخيص «Remède offert à la nation pour dissiper le chagrin» جيد لموضوعنا. لكن علينا ألا نخطئ التقدير، لأن المقرئ إنما يعمد في هذه الرسالة - التي حررها في ليلة واحدة والتي تختلف في طبيعتها عن كتابة (الخطوط) - إلى فضح حتمية المجاعات - والمجاعات ظاهرة طبيعية في تاريخ مصر الزراعي - مجليا أسبابها في هبوط فيضان النيل - المرتقب غالبا - وأيضا في الإسرافات والتبذيرات الاقتصادية للنظام المملوكي، وخصوصا في السر القانوني لعملياتهم النحاسية.

خلاصة القول، نجد في هذه الرسالة وجهة نظر عقلانية^(١٦) إلى موضوع المجاعة والجذب تتعارض كلياً مع الورع الذي تمكسه امرأة نصنا الأمينة. حقا، إن قراءتنا نجد تبريرها النهائي بفضل هذه الرسالة، ولكن فقط بعد أن قطعنا الطريق ودخل الإطار العام للتناص كذلك^(١٧).

٧ / ٢ - تساؤلات واستنتاجات:

في حدود مقتطفنا من كتاب (الخطوط)، المحل هنا على أساس تجريبي، يمكننا أن نتساءل أخيراً: كيف

الهوامش :

(١) انظر جريماس؛

Sémiotique et Sciences Sociales, Paris, Seuil, 1976 - A. - J. Greimas & E. Landowski, Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales, Paris, Hachette, 1979 - «Scientificité». Greimas & J. Courtès, Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, 1979, pp. 322-323.

P. Ricoeur, Temps du récit, Seuil, 1983-1985, 3 vol.

وأيضا البحث الفلسفي المهم لـ :

(٢) سجد القارئ تعاريف لكل هذه المفاهيم في قاموس جريماس وكورتيس المذكور آنفا.

- (٣) انظر تحليل م. أركون لحكاية هذا التأسيس التي تدور حول صورة إبراهيم في دراسته، «Le Hajj dans la pensée islamique», Lectures du Coran, Paris, Maisonneuve & Larose, 1982, pp. 157-175, et particulièrement pp. 165-166.
- (٤) «لا تسمى المجمة مَجْمَلًا إلا إذا حملت دورا حاملها على الأقل ودورا موضوعاتها على الأقل. يجب أن نضيف أن المَجْمَل ليس فقط مجال استثمار هذه الأدوار، بل أيضا ميدان تحولاتها، لأن اشتغال الخطاب يعترف على ما يقع بداخله من اكتسابات أو خسارات للقيم». جريمان وكورتيس، القاموس، ص. ٨٠.
- (٥) المرجع نفسه، ص. ١٩٧.
- (٦) في Sémantique structurale (Larousse, 1966, pp. 44-45) يفسر لنا جريمان كيف يؤدي مفهوم النماذج السيمي إلى طرح القضايا الرئيسية لاشتغال المعنى. فيقارن المجمة بكونية من المعنى ليمر داخلها عنصران: النواة السيمية المكونة من سياحات فنية وعدد متغير من السياحات السبائية. ويحدد مجموعها أثر المعنى أو سيمية (Sémème). وهذه الآثار المعنوية هي التي ينشأ استخراجها بالقيام بعدد من الاختيارات. انظر التعديلات التي يقدمها: Pr. Restier. Sémantique interprétative, Paris, FUF, 1987.
- (٧) انظر أبحاث: C. Kerbrat-Orecchioni, La connotation, FUL, Lyon, 1977, et L'imolite, Paris, A. Colin, 1986.
- (٨) في ذيل العدد ٨١ من مجلة Langages لشهر مارس ١٩٨٦ الخاص بـ «المسار الجديد لتحليل الخطاب»، كتب ر. رومان تحت عنوان: «تحليل الخطاب بين اللسانيات والعلوم الإنسانية»، قصة سوء فهم قديم، ص. ١٢٢، «إن التوجه الجديد يمرر إلى التداوليات المغلفة، التي تدرس العلاقات القائمة بين الملاحظات واستعمالها، ابتداء من مبررات شارل موريس ويمرس إلى فلاسفة اللغة (أوستين وسيرل، إلخ) ومرورا بالتداوليات النصية الألمانية. فلم يعد ينظر إلى اللغة باعتبارها ناقلا للأفكار، أو وسيلة للتواصل والتفاعل فقط، بل على أنها فعل. فالكلام ليس مجرد تبادل للأخبار، بل هو إنجاز فعل لغوي يهدف التأثير على المتلقي، والتحكم في وضعية التواصل بفضل قواعد محددة، أي التوصل إلى تغيير نظام معتقدات المتلقي وسلوكياته. فلا يمكن فهم القيمة الحقيقية للملفوظ من الملفوظات إلا بالقياس إلى وضعية المخاطب، لأنه لا يمكن الخلط بين ظواهر مختلفة، مثل الترافد والموض، أو القيمة الدلالية والقيمة الاستدلالية للملفوظ الواحد. وهكذا دخلت في الأبحاث العامة لتحليل اللغة علاقات القوة بين المخاطبين ووضعية التواصل، وداخل اللغة عدد معين من الاشتغالات (الإيجازي، المقنعيات، إلخ) التي لا يمكن تحليلها إلا بمراعاة ذات اللفظ وكل ما يتعلق بالإشكالية المقدمة له «لن يتكلم». انظر: D. Mainouneuse, Nouvelles tendances en analyse du discours. Hachette, 1987; M. Arrivé & J. - C. Coquet eds., Sémiotique en jeu, à partir et autour de l'oeuvre d'A. - J. Greimas. Paris- Amsterdam. Hatès-Benjamin, 1987, notamment les contributions de W. Krynski, L'Enonciation et la question du récit, pp. 179-192 et de C. Chabrol, «Enonciation, interlocution, interaction», pp. 227-246; S. Bonzon et Allil, La narration: Quand le récit devient communication, Genève, Labor & Fides, 1988.
- (٩) J. R. Searle, Les actes de langage, 8 Paris, Hermann, pp. 70-71.
- (١٠) J. Todorov, Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique, Seuil, 1981.
- (١١) «إذا كان المعنى اللغوي للملفوظ معين فلهم على أساس اللغة نفسها، فإن معناه المعنوي لا يتم فهمه إلا على أساس ملفوظات أخرى ملموسة وأراء وجهات نظر وتقديرات صدرت بلغات مختلفة حول الموضوع نفسه، وبعبارة أخرى على أساس كل ما يعترض طريق كل خطاب نحو موضوعه. فغير أن هذا الوسط متعدد اللغات الذي تشكله الكلمات والأجنية لا يعترض عليه المخاطب الآن في الموضوع، بل في قلب المخاطب، من حيث هو أساس إدراكي له، مشغل بالأجوبة والاعتراضات. وكل ملفوظ يتوجه في الواقع حسب هذا الأساس، الذي ليس هو أساس لغوي، بل موضوعي (objectal) وتعبيري. إنه لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين الذي يمارس تأثيرا جديدا ويخضع على أسلوبه».
- M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 104.
- M. de Certeau, L'écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, 1975.
- (١٢) «الكنية عنصر اسمي يتكون من لفظ «أبو» بالنسبة إلى الرجال، و«أم» بالنسبة إلى النساء ومن اسم خاص. في الأصل، كانت عبارة عن تعيين كنائي للشخص.. سببه أن اللفظ باسم الفرد كان محرما. هناك كني هذه تربط بأسماء معينة، إما بدافع العادة أو احتراماً لشخص، لـ «إبراهيم» بأخذ غالبا كنية «أبو إسحاق». وقد تستعمل الكنية استعمالا مجازيا: بحيث تشير إلى فضيلة مرغوبة: أبو الفضل، أبو الخير، إلخ. وفي حالات معينة تكون لقباً يمسك جانباً من جوانب الشخصية، مثل «أبو البراقية» (= أبو المال) التي كانت تطلق على الخليفة المنصور المعروف ببخله... وعموما، فإن الكنية عنصر اسمي محمول بالتعبيرية، كانت لها قيمة لغوية، وكانت تستخدم خارج الحياة الخاصة في ظروف محددة».
- A. J. Wensinck & Ch. Pellat, in Encyclopédie de l'Islam, éd.
- (١٤) محمد عبدالله عنان، طرزه مصر الإسلامية ومصادر التاريخ المصري، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٩٩، ص. ٦٠-٥٥.
- (١٥) نشر النص العربي جمال الدين الشبلي ومصلطى زيادة بالقاهرة سنة ١٩٤٠، وقد ترجمه جاستون فيث تحت عنوان: Traité des fumeurs, JESHO, V, 1962, pp. 1-90.
- (١٦) في L'escargot entêté, Denoël, 1982, 116-17، يفسر الروائي الجزائري بوجدرة إلى الجاعات التي عرفها القاهرة في سنة ٧٨٦هـ، ولقد لها المقرري على أنه «والد عربي للاقتصاد المعاصر»، مترجما عنوان رسالته كالتالي: Sauver la nation en l'informant du désastre.
- (١٧) انظر العدد الخاص بموضوع النضال بمجلة: Poétique 27 (Intertextualité), 1976.

إعادة صياغة البديع

سوزان ستيتكيقتش*

الجاحظ وأصل البديع :

ظهر مصطلح البديع في القرن الثالث الهجري ليصف أسلوبها محدثا لدى شعراء عباسيين بعينهم. وقد وجدت بداياته طريقها إلى شعرهم عامة، إذ تعزى لبشار ابن برد (ت ١٦٧ هـ / ٧٨٣ م) منهم خاصة، وكذلك مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨ هـ / ٨٢٣ م). ولم يكن المصطلح قد تحدد في البداية، وإن كان يطلق ظاهريا على المستطرف الجديد من الفنون الشعرية^(١).

والكلمة نفسها تندرج تحت وزن «أفعل» أي «أهدع»، أو أنشأ وبدأ، وأحدث، واخترع على غير مثال. ومن ثم فبديع على وزن فاعيل (بمعنى اسم الفاعل بصيغة مفعول وفاعل) واحد من أسماء الله تعالى، تعني «خالق الخلق». وبديع (بمعنى اسم المفعول) صفة تعني

* جامعة شيكاغو (الولايات المتحدة). ترجمة: حسنة عبدالسميع، مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة عين شمس.

«المنشأ، المخلوق، المصنوع، الموجود، المحدث والمخترع لا على مثال»^(٢). ونلاحظ هنا أن «هدعة» في مجال الدين وعلومه تشير إلى الضلالة. لكن أبا الفرج الأصبهاني في (كتاب الأغاني) يثبت لمسلم بن الوليد سبقه في إطلاق هذا المصطلح:

«مسلم بن الوليد... شاعر عباسي مبكر، ولد ونشأ بالكوفة، وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو لقب هذا الجنس: «البديع واللطيف». وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي، فإنه جعل شعره كله مذهبا واحدا فيه»^(٣).

ويرى كذلك رأيا أقل تفضيلا لهذا الشعر الجديد :

«أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، جاء بهذا الفن الذي سماه الناس البديع ثم جاء الطائي بعده فجن فيه، وتخبر الناس»^(٤).

وبملاحظة أن الجاحظ كان واحدا من معتنزي مدرسة البصرة، يمكن أن نعد عباراته وأحكامه مفاتيح لفهم تصويره البديع ومفهوماته. هذا بوصفه نتاج عقيدتهم في التوحيد؛ فقد أوجب المعتزلة تفسير «عبارات» التشبيه - والتجسيم - في «القرآن» و«الحديث» بواسطة التأويل؛ أي بوصفها استعارة أو تشبيها^(٧).

وبصف الشهرستاني في (الملل والنحل) هذه العقيدة قائلا:

«والمعتزلة... اتفقوا على نفى رؤية الله تعالى بالأبصار في دار القرار، ونفى التشبيه من كل وجه؛ جهة ومكانا، وصورة، وجسما، وتميزا، وانتقالا، وزوالا، وتغيرا، وتأثرا. وأوجبوا تأويل الآيات المتشابهة فيها، وسموا هذا النمط توحيدا»^(٨).

ومن مقالات الإسلاميين بوضع مثلان من أمثلة الأشعرى المنهج التأويلي أو (البلاغى) الذى فهم به الجاحظ عبارة «موسى الله أحد، وساعد الله أشده» يقول:

«واختلف المعتزلة [بشأن السؤال] هل يقال لله وجه أم لا؟ وهم ثلاث فرق؛ فالفرقة الأولى منهم يزعمون أن لله وجهها هو هو، والقائل بهذا القول: أبو الهذيل. والفرقة الثانية منهم يزعمون أنا نقول «وجه» توسعا، ونرجع إلى إثبات الله لأنا ثبت وجهها هو هو، وذلك أن العرب تقيم الوجه مقام الشئ، فيقول القائل، لولا وجهك لم أفعل، أى لولا أنت لم أفعل، وهذا قول النظام وأكثر معتزلة البصريين، وقول معتزلة البغداديين.... وأجمعت المعتزلة بأسرها على إنكار العين واليد، واختلفوا فى ذلك على مقالتين؛ فمنهم من أنكروا أن يقال لله يدان، وأنكر أن يقال إنه

وتعزى فقرة أخرى من (كتاب الأغاني) الطريق الذى استعمل السير فيه وسبق فى اصطناعه شعراء البديع واستحسنوه وفرعوا فيه.

يقول صاحب الأغاني:

«سئل الأصمعى عن بشار ومروان أيهما أشعر؟ فقال: بشار، فسئل عن السبب فى ذلك، فقال: لأن مروان سلك طريقا أكثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه، وشركه فيه من كان فى عصره. وبشار سلك طريقا لم يسلك، وأحسن فيه، وتفرد، وهو أكثر تصرفا وفنون الشعر، وأغزر وأوسع بديعا. ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل»^(٩).

وملاحظات الجاحظ (ت ٢٥٥هـ / ٨٦٨م) حول البديع فى كتابه (البيان والتبيين) - على أية حال - هى أولى الملاحظات وأثقيها، فبرغم أنه لا يذكر مصطلحا له محددا بوضوح وصراحة، فإن تعليقه على أبيات شعراء أمويين من مثل الأشهب بن رميلة والراعى النميرى يشير إلى وجود فكرة محددة فى عقله.

قال الأشهب بن رميلة:

هم ساعد الدهر الذى يتقى به

وما خير كف لا تنوه بساعد

«.. قوله ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذى تسميه الرواة البديع».

وقال الراعى النميرى:

هم كاهل الدهر الذى يتقى به

ومنكبه إن كان للدهر منكب

وقد جاء فى الحديث:

«موسى الله أحد، وساعد الله أشده»، والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لفثهم كل لغة وأربت على كل لسان»^(١٠).

فى مجاز، وكذلك بكونه تعبيراً بالشعر عن الأفق الشامل للعمليات الاستعارية والتحليلية التى ميزت الفكر الدينى التأملى المعتزلى، أى «الكلام». وبعبارة أشمل، بكونه شعراً ألف على المذهب الكلامى، أى على طريقة فى الخطاب الفكرى التأملى، وليس، كما تحدد المصطلح فيما بعد ذلك، من حيث اعتباره نسقاً بلاغياً - ولعاً بالحدائق - ثم بعد ذلك بوصفه أسلوباً من أساليب المتكلمين فى القياس، بل تعبيراً عن عقلية تنظيمية تحليلية قياسية^(١١).

إن البرهان المستمد من الظروف والأوضاع المحيطة دال ومقنع بذاته. ويمزى تأسيس مدرسة البصرة المعتزلية تقليدياً إلى اثنين من البصريين، هما واصل بن عطاء (ت ١٣١هـ) وعمرو بن عبيد (ت ١٤٤هـ)، ومن سلك سبيلهما مثل الزنديق الفاسق بشار بن برد الذى عد مؤصل شعر البديع. وقد كتب عنه الجاحظ بإعجاب شديد قائلاً:

«والمطبوعون على الشعر من [المحدثين]: بشار بن برد العقيلي، والسيد الحميري، وأبو العتاهية، وابن أبي عيينة، وبشار أبلهم كلهم... وكان العتاهي يحتذى حذو بشار فى البديع، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة»^(١٢).

ولم يتفق الجاحظ مع النقاد المتأخرين الذين ادعوا وجود تعارض بين كون الشاعر مطبوعاً وكونه يكتب بأسلوب البديع. بل على العكس؛ فقد عد الجاحظ بشاراً الأفضل وفق المعيارين كليهما.

ولكى نعود لمقولتنا الرئيسية نقول؛ إنه بالرغم من أن بشاراً نفسه لم يكن معتزلياً، فقد اختلف إلى المجلس نفسه الذى تردد عليه واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد. ويتضح من الفقرة التالية من كتاب (الأغاني) مدى انتشار التنوع الشقافى والدينى فى أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث الهجرى:

ذو عين وإن له عينين. ومنهم من زعم أن لله بدا وأن له يدين، وذهب فى معنى ذلك إلى أن اليد نعمة، وذهب معنى العين إلى أنه أراد العلم، وأنه عالم، وتأول قول الله عز وجل: «ولتصنع على عيني» أى يعلمى»^(١٣).

ولكى نعبّر عن تلك الجمل التفسيرية والتأويلية فى مصطلحات بلاغية، يمكن ببساطة أن نقول: إن التأويلات المعتزلية لأجل أن تكون مجازية قد نحت فى التعبير منحى النص القرآنى، مستخدمة على وجه الخصوص «المجاز المرسل»؛ أى دلالة الكل على الجزء والعكس، والتشبيه، أى استعمال شئ للدلالة على شئ آخر. وبالرغم من أن البديع قد عد ظاهرة جديدة على الشعر، فلم يكن البديع - من ثم - فى رأى الجاحظ جديداً على اللغة العربية، بل لم يكن - بالإضافة إلى ذلك - من وجهة نظر المعتزلة سوى أداة أسلوبية وردت فى القرآن^(١٤) والحديث؛ لذا كان أسلوبها من أساليب التأويل، وطريقة فى التفكير، لازمة للمؤمن لفهم دقيق للكتب المقدسة. ولم يكن تفسير القرآن - فى الحقيقة - أو قراءته قراءة مجازية تأويلية ليمثل نوعاً من الشرك.

ولهذا؛ فما عناه الجاحظ بالبديع فيما قد اقتبس من كتابه (البيان والتبيين) - سابقاً - كان استعمال التشبيه أو الاستعارة أو - على نحو أشمل - تجسيد المجرد، كما فهمه هو بالقياس للتفسير المعتزلى المستعين بالتأويل. والبديع - بإيجاز - ملاحظة التأويل وحسب، وهو تعيين المعنى فى تعبيرات ذات طابع استعارى. والتأويل هو فك شفرة مثل ذلك النص. ومن ثم كان أسلوب القرآن فى رأى المعتزلة هو البديع.

وقد اتوسع فى الاستنباط من مثل الجاحظ، فأرى أن شعر البديع قد تحدد لا بمرور ذلك النوع من الأنساق البلاغية على وجه الخصوص وحسب، بل بكون أسلوب البديع، أولاً وأخيراً، صياغة واعية مقصودة للمعنى المجرد

الزنادقة. والزنادقة مصطلح غامض لأنه يحيط بأنواع عدة من المحدثين. وقد يشار في هذه الفترة من بين هؤلاء إلى الشعبية التي اعتنقت المعتقدات الفارسية القديمة بما في ذلك العناصر الماثوية والماجية والمزدكية.

وإذا وضعنا في الاعتبار انتشار المد غير الإسلامي المناهض وامتداد وجوده في البيئة البصرية، فلن يكون من الغريب أن أضافت المعتزلة للجدل الأصلي والخصومة ضد الرافضيين - وخاصة مغالبي الشيعة - خصومة قوية ضد الزنادقة، وبخاصة ضد «الشيعة» التي يلزم أن نفهمها - بناء على كلام «نيرج» - بوصفها آراء ماثوية^(١٦). وقد قيل إن بني المعتزلة المناهج الفلسفية للدفاع عن الإسلام ضد تلك البدع هو الذي أفرز الفكر الديني التأمل في علوم الدين الإسلامية. ويصف الشهرستاني في (الملل والنحل) ذلك التطور قائلا:

«والقدرة ابتدعوا بدعتهم في زمان الحسن، واعتزل واصل عنهم، وعن أستاذه بالقول منه بالمتزلة بين المنزلتين. فسمى هو وأصحابه معتزلة. وقد تعلم له زيد بن علي وأخذ الأصول. فلذلك صارت الزيدية كلهم معتزلة. ومن رفض زيدا بن علي لأنه خالف مذهب آبائه في الأصول وفي التبري والتولي، وهم أهل الكوفة، وكانوا جماعة سمو رافضة. ثم طالع بعد ذلك شيوخ المعتزلة كتب الفلاسفة حين نشرت أهام المأمون فخلطت مناهجها بمناهج الكلام، وأفردتها فنا من فنون العلم، وسمتها باسم الكلام. إما لأن أظهر مسألة تكلموا فيها وتقاتلوا عليها هي مسألة الكلام، فسمى النوع باسمها، وإما لمقابلتهم الفلاسفة في تسميتهم فنا من فنون علمهم بالمنطق، والمنطق والكلام مرادفان»^(١٧).

ثم انغمس ذلك الفكر التأمل في عالم الأدب^(١٨). وقد سجل الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) مرحلة أولية لتطور تغيرات المظاهرات الشعرية (التغيرات الجدلية الشعرية)

«كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام: عمرو بن عبيد، وواصل بن عطاء، وبشار الأعمى، وصالح بن عبدالقدوس، وعبدالكريم ابن أبي العوجاء ورجل من الأزد. قال أبو أحمد - يعني جريرا بن حازم -: فكانوا يجتمعون في منزل الأزد ويختصمون عنده... فأما عبدالكريم وصالح فصححا التوبة، وأما بشار فبقي متحيرا مغلطا، وأما الأزد فمال إلى قول السماعة [قوم من أهل الهند دهبون] - ومذهب من مذاهب الهند - وبقي ظاهره على ما كان عليه. قال: فكان عبدالكريم يفسد الأحداث. فقال له عمرو بن عبيد: قد بلغني أنك تخلو بالحدث من أحداثنا فتفسده وتدخله دينك. فإن خرجت من مصرنا وإلا قتلت فيك مقاما أتى فيه على نفسك. فلحق بالكوفة فدل عليه محمد ابن سليمان فقتله وصلبه. وله يقول بشار:

قل لعبد الكريم يا ابن العرو
جاء بعث الإسلام بالكفر موقا
لا تصلي ولا تصوم فإن صر
ت فبعض النهار صوما رقيقا
لا تبالي إذا أصبت من الخم
ر عنيقا ألا تكون عنيقا
ليت شعري غداة خلّيت في الحب
د حنيفا خلّيت أم زنديقا^(١٩)
أنت ممن يدور في لعنة الله
ه صديق لمن [...] صديقاه^(٢٠).

كانت طوائف المسلمين المنشقة كلها موجودة في البصرة في ذلك الوقت. وقد ذكر شارل بيللا من طوائف الشيعة المخيرية والمنصورية والكاملية والكيسانية والمختار^(٢١)؛ وكذلك كانت هناك شيع مختلفة من الخوارج والمرجعيين. وخارج حدود الإسلام كان يقف

ولكن الأرض الأم التي يعوزها سحر المحبوبة قد نقلت
غرسها - فوق ذلك - من تربة النسيب. يقول:

من الذهب الإبريز والفضة التي
تروق وتسمى ذا القناعة والزهد
تري العرف منها في المقاطع لأحداً
كما قمرت الحساء حاشية البرد

والأرض لا تحتوى على الكنوز الترابية وحسب، ولكنها
كذلك مقر العناصر التي تتوسط بين هذه الحياة، والكنوز
الأبدية لعالم الآخرة:

وفيها مقام الخيل والركن والصفا
ومستلم العجاج من جنة الخلد

وبعد أن ينتهي صفوان من مديحه الأرض المفعمة بكل
رموز القوى الأبدية السفلية، ينطلق إلى هجاء بشار هجاءً
يعكس الآراء السياسية والدينية الراهنة^(٢٢). يقول:

أتمحل عمروا والنطاسى واصلاً
كاتباع ديصان وهم قمش المد

وتحكي لدى الأقسام شناعة رأيه
لنصرف أهواء النفوس إلى الرد

فيا ابن حليف الطين واللؤم والعمى
وأبعد خلق الله من طرق الرشيد

أنهجو أبا بكر وتخلع بعده
علياً ونعز كل ذلك إلى برد

توائب أقمارا وأنت مشوّه
وأقرب خلق الله من شبه القرد

وتزدنا هاتان القصيدتان بما يدهم فرضيتنا التي ترى أن
تلك النخبة - وعلى نحو أدق - تلك الدائرة المعنوية
المتمركزة بكثافة في البصرة، هي التي أفرزت شعر البديع
الأول أو [فلنقل] نموذجه الأولى المحتذى. proto - badic.
وعلاوة على ذلك، فقد بينا أن ليس من أبرز ملامح ذلك
الشعر كونه أساقفاً بلاغية، من مثل:

بين الزنديق بشار بن برد والشاعر المعنولي صفوان
الأنصاري^(٢١).

وفي قصيدة لبشار - لم يصلنا منها سوى هذا البيت -
يحاول أن يبرهن على أفضلية النار على الغراب، فيقول:

الأرض مظلمة والنار مشرقة
والنار معبودة مذ كانت النار^(٢٥)

ويمكننا أن نحظى بباقي القصيدة في رد صفوان
الأنصاري بتشكك جزئي على الأقل. فمما حاجته تضم
بمزيج جذاب من عناصر القصيدة العربية الكلاسيكية
المتنوعة، فأنواعها وموتيفاتها قد تبحرت الآن في دفاع
جدلي قوى عن الأرض والإسلام من جانب، وضد النار
والكفر من جانب آخر، ويفتح صفوان قصيدته مخاطباً
بشاراً بقوله^(٢٦):

زعمت بأن النار أكرم عنصرا
وفي الأرض تحيا بالحجارة والزند

ويخلق في أرحامها وأرومها
أعاجيب لا تخفى بخط ولا عقد

ثم يبدأ في الدفاع عن الأرض بتبني أسلوب المديح
الكلاسيكي في وصف الطبيعة، فإن لم يكن فيما يطابق
أسلوب الرحيل. يقول:

وسرى على جليل يقيم حوزوه
تعمج ماء السيل في صلب حرد

وفي الحرة الرجلاء تلقى معادناً
لهن مفارات تبخسن بالنقد

وقد توصف الحجارة الكريمة والأصباغ والأخاضيب
القيمة والمعادن النفيسة بوصفها [موازية] لفضائل الممدوح.
يقول:

وكل فلز من نحاس وآتاك
ومن زئبق حى ونوشادر يسدى

١- دمج مبادئ الجدل المنطقي والفكرى الدينى .

٢- المعالجة الاستعمارية الحرة البارعة للنوع الأدبى التقليدى وعناصره المهركة، من أجل التعبير عن أفكار اجتماعية وثقافية معاصرة ؛ أعنى العقيدة السياسية الدينية الرائدة التى تضع الإسلام فى مقابل الزندقة التى عبرت عنها اصطلاحات «الجحيم السامى» القديم old Semitic chthonism فى مقابل عبادة النار الزرادشتية.

لقد بلغ المعتزلة فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى - خلال حكم الخليفة المأمون والمعتصم والوائق - غاية قوتهم السياسية. وفى سنة ٢١٢ هـ اعتنق المأمون المعروف بولعه الشديد بالفكر الدينى العقلى فكرة الاعتقاد بخلق القرآن علانية، فسار فى ركاب عصر الاعتزال وترعصه. وفى سنة ٢١٧ هـ عين ابن أبى دؤاد قاضيا للقضاة، وجعل الاعتقاد بخلق القرآن ملزما، ومن ثم فقد استهل عصر احنة بالسؤال الذى اشتهر به شهرة أدائه، وكان سببا أودى بحياة الإمام أحمد بن حنبل. وقد ظل ابن أبى دؤاد فى منصبه قاضيا للقضاة فى خلافة المعتصم والوائق، ثم أقبل فى خلافة المتوكل لاعتلال صحته. وما كان للمعصر المعتزلى أن يدوم للأبد، فقد تخلى الوائق عن اعتقاده فى خلق القرآن قبل موته بفثرة وجيزة سنة ٢٣٢ هـ، فحانت نهاية الفترة المعتزلية سنة ٢٣٤ هـ، عندما وضع المتوكل حدا للمحنة، واستمع عن الحكم على من قال بخلق القرآن بالتعذيب حتى الموت^(٢٣).

وما يدعم برهاننا على الصلاقة بين المعتزلية والكلام وشعر البديع ازدهار أبى تمام، أكثر شعراء البديع حماسة للتجديد فى أثناء هذه الفترة خاصة. لقد توجه بالمنديع فى ثلاث من قصائده إلى الخلفاء المعتزلين الثلاثة، وإن كان قد خص المعتصم بالكثير من قصائده المحكمة، كما يشتمل ديوانه على الكثير من القصائد التى خص بها قاضى القضاة ابن أبى دؤاد والشاعر الوزير الزيات، وكثيرا من

رجال بلاط المعتصم وقادته. وعلاوة على هذا، فمعيون قصائد أبى تمام من مثل مطوكة فى عمورية رقم (٣)، ومطوكة فى حرق الإفشين رقم (٧٣)^(٢٤)، لا تعرض أنماطا من الاستعارة والتشبيه يمكن تتبع أصلها فى التأويل المعتزلى وحسب، بل تجدها تتميز فى الشكل والمحتوى بالجدل نفسه بين الإسلام والكفر الذى ألفيناه فى شعر الخصومة بين بشار بن برد وصفوان الأنصارى. ولربما يكون حرص المعتصم على الرابطة البصرية مدعاة سخرته فى الفقرة التالية:

«حدثنى الحسن بن وهب، قال:

قلت لأبى تمام: أنهم المعتصم بالله من شعرك شيئا؟ قال: استعاذنى ثلاث مرات.

وإن أسمع من تشكو إليه هوى

من كان أحسن شئ عنده العذل

واستحسنه، ثم قال لأبى دؤاد: يا أبا عبد الله، الطائى بالبصريين أشبه منه بالشاميين^(٢٥).

ذلك أن شعر أبى تمام كان أعلق بعلم الكلام الخاص بمعتزلى البصرة منه بالبدوية الأموية فى موطنه السورى.

ولو تخولنا بعد ذلك إلى ملاحظات الجاحظ على «الكلام»، فسئرى أن الكتابات الأدبية النابتة فى وسط المعصر المعتزلى كانت على وعى بالعلاقة المتبادلة بين التطور المرازى والمواكب لتطورات العلوم والفنون. ولم يكن شعر البديع بالنسبة إلى الجاحظ غريبا أو مصطنعا؛ فاللغة العربية إبداعية خلقة بالسليقة. وبعبارة أخرى، لا ينتسب الإبداع إلى قدرة الله الخالقة وحسب، بل ينتسب كذلك إلى الإبداع الأدبى الخالد. وفى فقرة يوضح فيها الجاحظ ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال بقول:

«فإن كان الخطيب مستكلما تنجب ألفاظ المتكلمين، كما لو أنه عبر عن شئ من صناعة

فبعضها قد (تناهى)
وبعضها (يتولد)
والحسن في كل عضو
منها ممدود مردود
ومثل قوله:

بأعقاد القلب منى
هلا تذكرت حلا
نركت قلبي قليلا
من القليل أقلا
يكاد لا يتجزأ
أقل في اللفظ من لا (٢٦).

ولا يهم أن الجاحظ يعالج تجريدات مصوغة ومستخلصة من مادتها المشككة، وهذا بالضبط ما يلحظ من أمثله في البديع (ذكر هذا سابقا)، الذي كان في رأيه لباس المجردات ثوب التسميات الملموسة. وهكذا يعرف الجاحظ دور «الكلام» بوصفه استخلاص المفاهيم المجردة التي لم تكن قائمة من قبل في اللغة والثقافة العربية ومنحها أسماء. وبالإضافة إلى فهمه التطور التاريخي، كان الجاحظ على وعى بالعلاقة بين أفكار المتكلمين وأعمال النحويين وسعيهم إلى التقعيد للنحو العربي والعروض. وعلاوة على ذلك، وبغض النظر عن عزل تلك الأنظمة عن الفن، فالجاحظ يعزز بالوثائق دخول مصطلحات جديدة وأفكار جديدة في الشعر والنثر ويستحسن التمهيد لها. ويبدو أن الجاحظ، في المقام الأول، رأى في اللغة والثقافة العربية كائنات حية مثل عذارى أبي نواس سحرهن أبدى لا ينفد، في نمو متصل بما يتضمنه الفموض من تجدد واضمحلال. ومن المهم أن نشير إلى أن تصور الجاحظ للغة في حالة من التدفق الحي الأبدى قد مكّنه من الاعتقاد المستزلى بخلق القرآن. فقد كان نتيجة طبيعية للاعتقاد بخلق القرآن الذي سرعان ما وصف بالشدد وجود لغة تامة سرمدية كاملة، ليست في حاجة إلى تعبيرات جديدة، ولا تسمح بها.

الكلام، واصفا أو مجيبا أو سائلا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل وإليها أحسن، وبها أشغف، ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من كثير من البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء. وهم اصطلمحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا في ذلك سلفا لكل خلف، وقدوة لكل تابع. ولذلك قالوا «المرض» و«الجوهر»، و«أيس» و«ليس»، وفرقوا بين «البطالان» و«التلاشي»، وذكروا «الهدية» و«الهوية» و«الماهية». وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألفبا ... وكما سمي النحويون فذكروا «الحال» و«الظرف» وما أشبه ... وكذلك أصحاب الحساب قد اجتلبوا أسماء وجعلوها علامات للتفاهم ... كما قال البعض بمن خطب على منبر ضخم الشأن رفيع المكان فقال: «ثم إن الله ... بعد أن أنشأ الخلق وسوأمهم ومكن لهم لاشاهم فتلاشوا» ولولا أن المتكلم افتقر إلى أن يلفظ بالتلاشي لكان ينبغي أن يؤخذ فوق يده، وخطب آخر وسط دار الخلافه فقال في خطبته: «وأخرجه الله من باب «الليسية» فأدخله في باب «الأمسية». وإنما جاوزت هذه الألفاظ في صناعة الكلام حين عجزت الأسماء عن اتساع المعاني. وقد تحسن أيضا ألفاظ المتكلمين مثل في شعر أبي نواس، وفي كل ما قالوه على جهة التطرف، والتلمح، كقول أبي نواس:

وذاث خمد مـورد
قـوهية المتـجـرد
تأمل العين منـهـا
محاسنا ليس تنفـد

القيادة منها والسياسية، أما الدليل الخفى فلنلمسه فى مراحل الأولى فى قصائد بشار التى تعبر عن الخصومة بينه وبين صفوان الأنصارى، مثلما تجده فى أبيات بشار المتفرقة التى علق عليها الجاحظ. أما الدليل الذى نستمد من عصر نضج أسلوب البديع فنستمد من قصائد أبى تمام الكبرى. وهكذا، وبالرغم من أن الجاحظ نفسه لم يضع تعريفا للبديع، فإن المزوجة بين البرهان التاريخى وملاحظات الجاحظ نافذة البصيرة، تشير إلى الطريق الذى يبدو ممهدا لإصداره مثل هذا التعريف.

ومن أكثر مادعم العلاقة بين شعر البديع والفكر المتأثر بالاعتزال عجز الكتابات النقدية فى أثناء فترة انبعاث الاتجاه المتشدد التى تلت الفترة الاعتزالية مما ساعد على بلوغ قدر من الإدراك والفهم ملائم لشعر أبى تمام خاصة، وأسهم فى صياغة مفهوم شرعى ما لأسلوب البديع عامة. وكان هذا هو الحال عندما كفت المناهج التأويلية المعتزلية عن التحكم فى الفكر النقدى، ومن ثم غابت أدوات فهم شعر البديع وتقييمه.

ابن المعتز وكتاب البديع :

إن تأثير ما قد يصطلح على تسميته بانبعثات الاتجاه المتشدد فى فهم شعر البديع قد يبدو أوضح إذا راجعنا (كتاب البديع) لابن المعتز. كان ابن المعتز (ت ٢٩٦ هـ / ٩٠٨ م) أميرا عباسيا حكم ليوم واحد بصفته الخليفة «المتصرف بالله». وقد كان هو نفسه شاعرا كما كان ناقدا أدبيا ورجل ثقافة. و(كتاب البديع) الذى ألف عام ٢٧٤ هـ أول سابقة من نوعها لوضع تعريف للشعر الجديد، ومن ثم فقد وضع أسسا احتذاها النقاد من بعد (٢٩).

كان ابن المعتز معنيا بتأييد شرعية الشعر الجديد وإجازته، كما اهتم بمن يحطون من قدره ممن ادعوا

ولإجمال مناقشتنا الدائرة حول البديع حتى الآن، فقد بدأنا بعبارة مسلم بن الوليد، والفقرة الخاصة بشار ابن برد المقتبسة من (كتاب الأغاني) التى توضح الأصل اللغوى للبديع وتطوره من حيث تصوره فى البداية نمطا إبداعيا جديدا فى الشعر. ومع ذلك، فأولى الملاحظات النقدية بشأنه، أعنى ملاحظات البديع، تشير إلى أنه قد عده تطورا عقليا للمفاهيم المجردة نحو التشبيه والاستعارة، ولم يكن هذا من وجهة نظر المعتزلة جديدا، وإنما هو أشبه بتشخيص صفات الله وتجسيدها فى القرآن. ومن ثم، فهو خاصة بارزة ورائعة تميزت بها اللغة العربية. لأن الإبداع كان بالنسبة إليه لصيقا بمفهوم الإبداع بوصفه الصياغة الخيالية للتعبيرات الجديدة، بأكثر مما يعد تجليا تاريخيا لأسلوب أدبى جديد ظهر فى أواخر القرن الثانى وأوائل القرن الثالث الهجرى.

وفى رأى، يمكننا أن نستنتج من فهم الجاحظ وتعريفه أن شعر البديع فن شعرى يتميز بما تميز به الفكر الجدلى المجرد الذى ألفيناه فى التأويل المعتزلى، وفى الفكر الدينى التأملى، أى «الكلام» بمامة. ومن الواجب علينا - برغم هذا - أن نؤكد أن أسلوب البديع كان فى الحقيقة ظاهرة تاريخية جديدة، شأنه شأن صياغة المعتزلة التأويل (٢٧). ومن الجدير بالتنويه، بالإضافة لما سبق، أن عملية التنظير أو تحديد المفاهيم التى وصفها الجاحظ تتفق على نحو لافت مع تلك التطورات التى عزاها «إبريك هيفلوك» فى تطور الأدب والفلسفة الإغريقية الكلاسيكية إلى الانتقال من الشفافية إلى المرحلة الكتابية (٢٨). ونجد الدليل الظاهرى للعلاقة بين «الكلام» و«البديع» فى أواخر القرن الثانى الهجرى وأوائل القرن الثالث فى البصرة وبغداد فى مواكبة تطور الكلام المعتزلى وشعر البديع (وموازاة الواحد منها فى تطوره الآخر)، وفى العلاقات الوطيدة بين كبار شخصيات أصحاب فكرة البديع والشخصيات المعتزلية

جدته وإبداعيته. وما وصفه (كتاب الأغاني) بالجدة والإبداعية ورأى فيه الجاحظ ملمحاً فذاً من براعة اللغة العربية وتطوراً متصلاً ومتجدداً أبداً لتدفق حيوية اللغة مما يمكنها من أن تطرق سهلاً جديدة، قد تقلص إلى مجرد توليد صيغ من صيغ سابقة أو ضرب من ضروب الألعاب السحرية وحسب. وقد كان ابن المعتز مدركاً وجود بعض الاختلافات بين الشعر القديم والشعر الجديد، وإن كان يردّها أساساً لعدم الحذر، والحماس الزائد، وما يعمد في النهاية ضعفاً في الذوق. يقول:

«ثم إن حبيب بن أوس الطائي (أبا تمام)، من بعدهم، شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه، وأكثر منه في بعض ذلك وأساء في بعض. وتلك عقيب الإفراط وثمره الإسراف. وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين من القصيدة. وربما قرأت من شعر أحدهم قصائد، من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً، أو يزداد حظوة بين الكلام المرسل» (٣٢).

ويواصل المؤلف الحديث في مقدمته ضارباً بعضاً من الأمثلة. يقول:

«من أمثلة كلام البديع (البليغ) قوله تعالى «لأنه في أم الكتاب لدينا لعلي حكيم».

ومن شعر البديع :

والصبح بالكوكب الدرى منحور
«ولأنما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها. مثل أم الكتاب، وجناح الذل. ومثل قول القائل: «الفكرة مغ العمل»، فلو كان قال «لب العمل» لم يكن بديعاً... ومن البديع أيضاً التمجيس، والمطابقة. وقد سبق إليها المتقدمون، ولم يستكرها المحدثون، وكذلك الباب الرابع والخامس من البديع» (٣٤).

خروجه على حدود التقليد الشعري العربي، أو ادعوا أنه يمثل فساداً داخل التقليد (٣٠). وكما ذكرنا من قبل، فالتقليديون المتمسكون بعدم خلق القرآن تزعموا تصوراً للعربية براها لغة كاملة بل مكتملة قبل «الخلق». ولهذا، فأية تعبيرات جديدة أو إبداعات كانت بذاتها وبطبيعة الحال ضرباً من الخطأ اللغوي والإثم الأخلاقي. والبديع في أصل معناه اللغوي يعنى شيئاً جديداً في الشعر، خلافاً أو إبداعياً ومن ثم، فقد أصبح مرادفاً للبدعة أى الضلالة. وفي مثل هذا المناخ كان على ابن المعتز إن أراد أن يدافع عن شعر البديع الجديد أن يثبت شرعيته، ويؤسس دعواه على عكس ما يفترض اسم «البديع»، أى على نفى جدته على الإطلاق. ولهذا فقد استند في دفاعه على أساسين: الأول، أن أسلوب البديع يتكئ على توليد أنساق بلاغية بمعناها وعلى الزخارف. والثاني، أن تلك الأدوات أو الأنساق بذاتها ليست إبداعات من صنع شعراء البديع، بل هي متوفرة في المصادر العربية القديمة كالقرآن والحديث وأقوال صحابة رسول الله، والشعر القديم وكلام الأعراب. إن موقف ابن المعتز الموروث الرجعي يرمي إلى توقيفه التدرج التقليدي للسلطة الدينية / اللغوية [hierarchy] يبدو هذا في الجملة الافتتاحية من كتابه (٣١):

«وقد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وفي أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع. ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأباً نواس ومن تقيهم وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشرارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه» (٣٢).

وفي اندفاع ابن المعتز المتحمس ليؤكد للبديع شرعيته ويمكن له، نراه قد جرده من هويته الحقيقية، أى من

ومادام قد قصر معالجته على النسق وحده، فذلك لأنه إما لم يلاحظ التغير النوعي في الاستعارة من القدماء للمحدثين أو لأنه لم يعره اهتماما، فقد انصب جل اهتمامه على مناسبتها تعريفه لها بما «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»^(٤٠). وهذا بالرغم من أن عقد مقارنة بين الاستعارة فيما أورد ابن المعتز من أمثلة القدماء وأمثلة المحدثين يكشف عن اختلافات أساسية لدى كل منهم^(٤١).

إن رد الموت والفناء للزمن والمصير في مثلين أوردتهما ابن المعتز من شعر أبي تمام من قوله:

- أمطرهم عزمات لورسيت بها
يوم الكربة ركن الدهر لانهما

- متى يأتك المقدار لا تك هالكا
لكن زمان غال مثلك هالك^(٤٢)

ليس تجسيدا بسيطا للمجرد من مثل ما أورد ابن المعتز من شعر القدماء، كقول أوس بن مفرأ:

يشيب على لوم الفحال كبيرها
ويغذى بشدى اللوم فيها وليدها

وقول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع^(٤٣)

فبيت أوس بن مفرأ يشتمل على بديل استعاري للقيمة الأخلاقية الخاصة بالقوت، وهذا من باب أن ضعف القوت يورث ضعفا جسمانيا مثلما تورث التشنج غير الأخلاقية فسادا روحيا، فهو الموازي الأخلاقي لقولهم «أنت ما تأكل». أما في بيت أبي ذؤيب فنجد أن تجسيد المصير في صورة طير جارح صورة شعرية شائعة لصقر معركة القتال، وهو مجاز مرسل «لموت حتمي» قد عبر عنه عامة بصورة نصف طائرا جارحا في حالة بعينها، إذ

ويكمن الامتياز الوحيد لفهم ابن المعتز على أي شرح أو تعريف لأسلوب البديع في الاختلاف في عدد تصنيفات الأشكال البلاغية^(٤٤). أما بقية الكتاب فتقسم لخمسة فصول يفرد واحدا منها لكل نسق من الأنساق البلاغية التي ارتضاها واختارها اختياراً عشوائيا وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد أعجاز الكلام على متقدمها، والمذهب الكلامي^(٤٥). وبلى تلك الفصول الخمسة قسم يعالج فيه اثني عشر نوعا من «محاسن الكلام»، مما قد أضافه ابن المعتز للبديع - كما صرح هو - بينما عدها آخرون من أسسه^(٤٦).

والنص من بعد التعريف التمهيدى للشكل البلاغي أو وصفه في الفصل الذى أفرد لمناقشته لا يزيد عن كونه عرضا آليا، يبدأ تدريجيا بأكثرها توثيقا حتى أقلها، أى فى القرآن والحديث وأقوال صحابة رسول الله وشعر القدماء ونثرهم ثم شعر المحدثين ونثرهم. وبعد الأمثلة الجديرة بالثناء المتدرجة على هذا النحو، يلى قسم أقصر من الأمثلة التى تستحق التوبيخ بهدف أن يتجنب القارئ مثل تلك المزالق الشعرية^(٤٧). والأمثلة من الفقه الأخيرة - كما نتوقع - مستقاة من شعر القدماء والمحدثين وحسب، دون الاقتباس من أى مصدر ديني.

أما أبو تمام، فيزخر الكتاب بأمثلة من شعره يذكرها ابن المعتز مشفوعة بتصنيفاته التى ترجح تفوقها على غيرها من الأمثلة الرديئة^(٤٨).

ويلتحم هذا مع أقوال المؤلف فى المقدمة التى ترى أن خطأ أبى تمام يكمن فى الإسراف فى البديع والافتتان به، أكثر مما يكمن فى الانزلاق إلى صياغة أبيات رديئة بأسلوب البديع.

وكما نتوقع من مقدمة ابن المعتز، لا يلتفت من ثم فى فصل الاستعارة لأى تطور تاريخي فى النسق نفسه،

استعارة لبيد لانفلات الريح الشمالية صورة راكب منسل. يقول امرؤ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أحجأزا وناء بكلكل

ويقول لبيد:

وغداة ربح قد كشفت وقره

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها (٤٥).

ذلك التغير النوعي في سمات الاستعارة إنما يشير إلى ذلك التطور المنطقي للاستعارة الذي أرسى قواعده عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) إذ ينتقل من: (١) من المدرك الحسي للمعاني المعقولة، ثم (٢) من الأشياء المدركة حسياً لأشياء مدركة حسياً مثلها غير أن الشبه عقلي. ثم (٣) من المعقول للمعقول. وقد بعد الانتقال [من ١ إلى ٢ إلى ٣] مثلاً للتطور التاريخي لتجريد الفهم الاستعاري في الشعر العربي (٤٦).

وفي الفصل الذي عقده للتجنيس يصير من الواضح أن تفسير ابن المعتز البديع بوصفه مجرد سمات وخصائص كمية لا يبرر الظاهرة أو يشرحها شرحاً مناسباً؛ ذلك أنه يتجاهل في المقدمة وفرة الأنساق البلاغية التي استخدمها أبو تمام فيعزوها مجرد الشغف والافتتان. لكن قصور نظرية ابن المعتز ومنهجه قد بدأ في الانضاح بالفعل بادعائه أن الاختلاف بين شعر القدماء وشعر البديع يكمن في عدد الأنساق البلاغية في كل قصيدة، ثم في نزوعه لمعالجتها وحسب فيما اقتبس من أبيات. علاوة على ما نجده من دليل، في فصله عن الاستعارة، على رفضه الاعتراف بأي اختلاف نوعي في الأنساق البلاغية ذاتها. فمن المصادرة على الرأي قوله المسبق بعدم وجود اختلاف بين الشعرين. بينما يميز بين نوعين من التجنيس أحدهما مؤسس على الاشتقاق؛ حيث تجانس كلمة كلمة أخرى تشترك معها في الجذر وفي بعض من معناها، والآخر مؤسس على تجانس كلمتين في تأليف الحروف دون المعنى. يقول:

ينشب مخالفه في فريسته. إن المثلين اللذين يمدح فيهما أبو تمام الخليفة بما يبدو على عكس المدح، إنما يبران عن المطالب العباسية السياسية وخصومات المتكلمين الفكرية الدينية.

فالمثل الأول يحتفى بقدرة الخليفة الخارقة، من حيث إمكانه أن يغير المصير، بمثل ما يمكنه أن يدك حصناً من الحصون. وفي المثل الثاني يحرض الشاعر الخليفة ومصيره الواحد منهما على الآخر كما لو كانا بطلين في معركة كونية ينهيها بانتصار الخليفة. وهكذا يعبث الشاعر بمفهوم الخلود وكذلك يعبث بمسألة كانت موضع خلاف أوسع بين المتكلمين تدور حول الزمن: أمطلق هو أم محدود؟ مثل تلك المفهومات المجردة مثل «تحلل» الزمن أو «تدمير المصير» لم يفكر أحد في الجاهلية في التعبير عنها على الإطلاق، هذا لو أقرنا بنتائج أرنج وهيفلوك حول الشفافية الأولى (٤٧).

لم يقلب أبو تمام معنى شعرها جاهلياً مألوفاً بأن جعل المصير ضحية بدلاً من كونه رسول الموت والخراب وحسب، وإنما نراه قد عبر من خلال هذا القلب البلاغي بدقة عن تلك المبادئ التي ميزت الدولة العباسية ثقافتها وفكرها وإيديولوجيا وأخلاقياً من القبلية الجاهلية.

وبعبارة أخرى، ليست بنية النسق البلاغي وحسب ما ميز البديع العباسي عن الشعر الجاهلي، بل الأفكار التي حملها هذا الشعر وعبر عنها كذلك. وبإيجاز، يمكن أن نقول إن الأداة هي الرسالة والمذهب الكلامي هو الرسالة وهو وسيلة لإبلاغها.

وتختلف استعارات أبي تمام كذلك عن نوع ما ضرب له ابن المعتز مثلاً من شعر القدماء. ومن مثل تلك الاستعارات التي يحل فيها موضوع ملموس أو محسوس محل آخر، استعارة امرئ القيس لبطء حركة الليل وثقلها حركة الجمل الناهض بثقل ينوء بكلكله، أو

«وهذا كما تجده لأبى تمام إذا أسلم نفسه
للتكلف، ويرى أنه إن مر على اسم موضع
يحتاج إلى ذكره، أو اتصل بقصة يذكرها في
شعره من دون أن يشتق منها تجنيساً، أو
يحمل فيها بديعاً، فقد باء بالإم، وأخل بفرض
ختم» (٤٩).

أما ما فشل ابن المعتز والجرجاني في إدراكه وفي
أخذه في الاعتبار، فتغير الوعي من الشاعر الجاهلي حتى
الشاعر العباسي. وما يزوه الجرجاني للخيال الشخصي
واستسلام الشاعر للتكلف، ليس في الحقيقة سوى
انعكاس لظاهرة تاريخية، أعنى عصر التنظير الذي
صحب إرساء دعائم «الكتابية» وواكب - على وجه
الخصوص - تطور علوم اللغة ومن بينها الاشتقاق.
لشاعر من شعراء البلاط في القرن الثالث الهجري -
مهما صغر شأنه - يمكن أن يجهل تلك التطورات. إن
تجنيسات أبى تمام لا تعبر عن مجرد تورية وحسب، بل
تعبّر كذلك عن الفهم الاشتقاقي الجديد، والوعي
بالذات الذي نتج عن علم الاشتقاق الجديد، وهو يخفى
نهائياً المفهوم المجرد للاشتقاق ذاته. إن انكباب الشاعر
المصمم على استخدام ذلك النسق - بالتحديد - هو ما
يفرس في ذهن قصد الشاعر الحقيقي للتعبير بحالات
من التجنيسات عن القواعد اللغوية المجردة من وراء النظام
الصرفي للجذر الثلاثي الذي تتولد منه الكلمة العربية.

ويكشف مثل آخر من أمثلة تجنيس أبى تمام عن
تفاعل محكم بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي الذي
يرى اشتقاق المجرد من المحسوس. يقول:

للحمالات والحمائل فيه

كلحسوب الموارد الأعواد (٥٠)

وهنا يصف الشاعر نوعين من «الحمل» الذي
تحمله الأكتاف الأول مجازي «فحمالات» (التزامات أو
ظرف وخفة دم). والثاني حرفي «حمائل» (حمالات
السيف).

«التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في
بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها
في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف
الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وقال
الخليل: الجنس لكل ضرب من الناس والطير
والعروض والنحو. فمنه ما تكون الكلمة:
تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها
ويشتق منها مثل قول الشاعر:

يوم غلجت على الخليج نفوسهم
أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون
المعنى مثل قول الشاعر:

إن لوم العاشق اللوم

فلوم «من العتاب» من الجذر ل و م بينما
لوم مخففه من ل و م من الجذر ل أ م. من
الjšشع والبخل» (٥١).

باختصار أمثلة من تجنيس أبى تمام مما أورد ابن
المعتز في مناسبات عدة، يتضح أنها ذات طبيعة تتميز من
نمط التجنيس الغالب على كلام القدماء. يقول:

- ويوم أرقق والهيجاء قد رشقت

من المنية رشقاً وإبلا قصفاً

- إذا ألجمت يوماً لجيم وحولها

بنو الحصن نجل الحصنات النجائب

- سعدت غربة النوى بسعد

فهى طوع الإتهام والإنجاد (٥٢)

إن أبرز خصائص التجنيس «التورية» عن الأسماء
الصرحة، وهى من خصائص أسلوب أبى تمام التى نجح
عبد القاهر الجرجاني في ملاحظتها والتعليق عليها.
يقول:

الخاصة بالفترة الجاهلية، فقد صارت في العصر العباسي صدى وتعبيراً عن فقه اللغة والاشتقاق التحليلي المنهجي. ويميز العلاقة بين عمليات الفكر المجرد التحليلي تلك التي تميز بها شعر البديع من جانب، ونظيرها مما تميز به فكر المعتزلة والمتكلمين من جانب آخر، ملاحظة أن البيئة البصرية ذائعة الصيت التي أفرزت تلك الخصائص هي نفسها التي أخرجت مدرسة البصرة المجددة في علم اللغة والنحو، ومن أعلامها المبرزين أعظم رجال المنتخبات واللغة مثل أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ / ٧٧٠ - ٧٧١م)، وحواريه الأصمعي (ت ٢١٣هـ / ٨٢٢م)، وكذلك الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ / ٧٩١م) الذي كان من تلامذة أبي عمرو، ووضع أول معجم عربي (كتاب العين)، وألف نظاماً منهجياً لبحور الشعر العربي «العروض»، وتلميذه سيبويه (ت ١٧٦هـ / ٧٩٢م) الذي ظل كتابه (كتاب سيبويه) حتى يومنا هذا وليقة النحو العربي (٥٥). ولا عجب إذن أن أظهر ورثة مثل هذا التقليد التحليلي المنهجي شيئا من افتقار البراءة في تعاملهم مع اللغة. وبعبارة أخرى، يمكن أن نقول إن ذلك العدد الكبير من التجنيسات أو من الأنساق البلاغية الأخرى في شعر البديع ليس مرجعه التوليد الناتج عن الشغف والافتتان، كما اعتقد ابن المعتز وعبد القاهر الجرجاني، بل هو بالأحرى نتاج عناية لازمة مستقرة بالعلاقات اللغوية والمنطقية بين الكلمات، والاهتمام بالتعبير عنهما [أي العناية والملاقات].

لقد شاب ماعانته معالجة ابن المعتز المطابقة من نقص معالجته الاستعارة والتجنيس من نقص. وثمة برهان آخر - لم يلحظه ابن المعتز أو يلتفت إليه - على التطور المنطقي والشارخي في شكل هذا النسق. ومما تضمنته أمثلة القدماء من المطابقات البسيطة ما يعزى للفرزدق إذ يقول:

قُبِحَ الإله بنى كليب إنهم
لا يندرون ولا يفسون لجبار (٥٦)

وتعكس أمثلة القدماء - من جانب آخر - مواضع فردية من التورية أكثر مما تعكس من عادة عقلية مستقرة للتفكير الاشتقاقي المجرد. ولهذا، فالمثل القرآني في قوله تعالى: «وأسلمت نفسي مع سليمان لله رب العالمين» يعد تورية بسيطة. وبشبه ذلك من أمثلة ابن المعتز على شعر القدماء بيت الشاعر الإسلامي المتقدم زياد الأعجم:

ونبتهم يستنصرون بكاهل
وللوم منهم كاهل وسنام (٥١)

الذي يقيم تورية بسيطة بين الاسم كاهل، وكاهل بمعنى الكتف الذي يحمل حملاً مجازياً من اللوم. والمثل خلو من التلاعب والغموض الذي يميز أسلوب المحدثين. ولا يفيد في هذا حتى بيت امرئ القيس الذي قيل إنه يشير إلى إرسال قيصر له حلة مسمومة بهدف قتله (٥٢). وبالرغم مما به من التجنيس المزدوج، فليس سوى تجنيس استهلاكي مؤسس على أبنية مترابطة، (فعل وصيغة مؤكدة من وزن أفعل و(فعل)، أو لو أن (الطمح) قد عد اسماً صريحاً كما قد لاحظنا في (كتاب الأغاني) (٥٣) الذي عده واحداً من بنى أسد الدين تسللوا للبلاط البيزنطي ليثأر من امرئ القيس لقتله أخيه، فهي تورية من باب أن «الصاحب الاسم نصيباً منه». أما موضع القوة في البيت فيمكن في موضع آخر في استعارة اللباس للمعرض. وقد ضاعت الاستعارة بين أقدم شروح البيت. يقول:

لقد طمح الطمّاح من بعد أرضه
ليلبسني من دائه متلبّسا

وعند هذا الحد يصير لدينا دليل على النتيجة الثانية الأساسية لفهم ابن المعتز البديع في تعريفه إياه (٥٤)، أعني أنه لم يدرك الفروق الكمية بين الأنساق البلاغية التي شكلت اختلافاً أساسياً في النوعية أي الحساسية مادام لا معنى بمعالجة القصائد الكاملة. أما التورية

إن تتابع تلك الأمثلة يجعل منها برهانا على أن الشعر العربي قد شهد تطورا من أبيات تحتوي على مطابقة بسيطة إلى أبيات ذات مطابقات مشتقة استعاريا على قدر من التجريد والتركيب.

وثمة مشكلة ثانية تكشف عن نفسها باعتبار ذلك الشكل البلاغي، وتتمثل في أن إهمال الاهتمام بالعلاقة بين مطابقة معنيها والقصيدة المجتزأة منها إنما يرد إلى عزل الأبيات عن سياقها الشعري؛ أمي مجرد زينة أم هي تعبير عن مظهر من مظاهر بنية القصيدة الدلالية؟

إن الدراسات البنائية المعنية بالشعر الجاهلي - ومن أميزها دراسة كمال أبي ديب، وعدنان حيدر، والمؤلفة - تبرهن على أن حركية القصيدة قد تستند في أساسها إلى جدل مجموعة من الثنائيات الجاهلية المتقابلة؛ مثل الحياة / الموت، الخصوبة / العقم، الطبيعي / الثقافي التي ناقشها ليفي شتراوس، أو على وجه أضيق ذلك الجدل الذي يرد في باطن النموذج الطقسي الخاص بالتضحية^(٦٠).

ومن الواضح، في حالة الشعر العباسي، أن حددا من قصائد أبي تمام قد بنيت عن عمد من مثل تلك الثنائيات المتقابلة بوصفها موضوعات رئيسية. ولذا، فالمطابقة التي تقع في أبيات معنيها ليست من قبيل الزخرفة، بل هي عناصر دلالية - شأنها شأن التصوير، وبنية القصيدة - تقوم بحمل رسالتها. ومن الأمثلة البارزة على هذا قصيدة «عمورية» (رقم ٣) التي تبطنها موضوعات متقابلة من مثل المقابلة بين الإسلام / الكفر، وتدعمها ثنائيات متقابلة أقل مساندة مثل ثنائيات: الخليفة المعتصم / الإمبراطور البيزنطي نيوفيلوس، ونور / ظلام، وذكر / أنثى.. إلخ. ولا يطرح ذلك البناء المؤسس بوعي على المتقابلات شكلا من «الجدل» والخصوبة الدينية «الكلام» وحسب، بل يعكس كذلك مساجيل يندس من فكر المائتية «الثنوية» في الفكر

ويوجد كذلك من المطابقة المركبة^(٥٧) ما نلمسه في شعر الشاعر الأموي عبد الله بن الزهير الأسدي، واصفا امرأة قد أذهلتها الحرب. يقول:

فرد شعورهن السود بيضا
ورد وجوههن البيض سودا

وحتى هذا الطباق المركب - برغم ذلك - يعد بسيطا إذا ما قورن بتلاعب بشار بمفاهيم التذكر والنسيان والمسافة المحسوسة والاقتراب النفسي. يقول:

حسام قلبي مشغول بذكركم
بهذي وقلبك مربوط بنسياني

لهفي عليها ولهفي من تذكرها
يدنو تذكرها مني وتناني

إنني لمنتظر أقصى الزمان بها
إن كان أدناه لا يصفو لحران^(٥٨)

حتى إذا أتينا إلى أبي تمام وجدنا قدرا أكبر من التلاعب الاستعاري والتجريد في المفاهيم التاريخية والسياسية واللغوية. يقول:

رود عيون الناظرين مهانة
وقد كان مما يرجع الطرف مكرما^(٥٩)

وبالانتقال الاستعاري من طرف لمعادله، نراه ينتقل من المطابقة بين فصيح وأعجمي للمقابلة التقليدية بين مسكن المهجرة في حالته الأولى، حيث كان موطنها محل به مع قبيلتها، وفي حاله الراهنة إذ غشيه الخراب واستحال أطلالا. والشاعر - بالإضافة إلى ذلك - يقيم توازيا بين موتيف الأطلال التقليدي من جانب، والتغيرات السياسية والتاريخية التي خضعت لها الأمة العربية؛ عندما أفسحت حياة العصر الجاهلي العربية الخالصة ولغتهم في العصر الجاهلي الطريق للبربرية والضعة؛ أي لتوطن الشعوبية ولثقافتها من جانب آخر.

ويقول أبو نواس:

رقت ورقت مزقة من مائها

والعيش بين رقيقين رقيق (٦٣)

وأرد - عند هذا الحد - أن أتأمل الفروق الأساسية بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي تأملاً أعمق. وأخص بالذكر مظهراً معيناً شد انتباه الدارسين في هذا القرن، أعنى شفاهية تأليف الشعر العربي القديم وشفاهية نقله. وقد تركزت المناقشة حتى الآن حول مسألة ثبات النص الشعري أو عدمه (وأعنى بهذا الأبيات المفردة والتأليف الجماعي وعلاقة القصيدة بالأخبار التي أحاطتها وتلقينها عنها)؛ أي السؤال عن «أصالة» authenticity النص. وقد أوضح بلاشير (٦٤) تلك المظاهر بجملاء في كتابه (تاريخ الأدب العربي Histoire de la littérature Arabe)، ومن بعده تركزت مناقشات الباحثين حول سؤال خاص بتطبيق نظرية «لورده» و«باري» الخاصة بالتأليف الصفي الشفاهي على القصيدة الجاهلية (٦٥).

وما أود أن أفترض في أثناء تحليل الفروق بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي، هو التراجع عن التركيز شديد التضييق على مسألة «صفيية» الشعر الجاهلي، [أو صياغتها] موضع دراسة «لورده» و«باري»، وتجاوزها إلى ما اتضح فيما ناقش «إريك هيفلوك» Erick Havelock و«التر أوج» من قضايا الأدب الإغريقي الكلاسيكي، أو - بتوسع - الإلماحات الشكلية التي تشير إلى التأليف والنقل الشفاهي. ومن ثم أفترض أن الشفاهية تتطلب أولاً وأخيراً أن تؤول القصيدة على نحو يسر تذكرها، أي من حيث المكونات الشكلية التي تستدعيها القصيدة مثل: الوزن، ووحدة القافية، وتكثيف المعنى في تنابع متماسك من الموضوعات وحدود الأماكن (Topoi) حيث تعد - وظيفياً - أدوات تذكيرية (٦٦). وسوف أبرهن بتوسع على أن شأن الشعر الشفاهي شأن الأنساق

العباسي. ومن المثير للسخرية أن يستغل أبو تمام تلك الفكرة الملحدة في شكل شعري بفرض تعزيز دفاعه عن الخلافة الإسلامية.

والصف الرابع من تقسيمات ابن المعتز من البديع «رد عجز الكلام على صدره». ولا يتسق هذا منطقياً مع جملة واحداً من خمسة أسس رئيسية للبديع، لأنه يفتقد القيمة الدلالية للأقسام الأخرى. ومعالجة ابن المعتز له بعيها - على أية حال - الأخطاء نفسها التي شابت معالجاته السابقة؛ إذ يفشل في أن يميز بين أمثلة من مثل قوله تعالى:

«وانظر كيف فضلنا بعضهم على بعض، وللآخرة أكبر درجات، وأكبر تفضيلاً» (٦١). حيث لا يقصد من وظائف التكرار التأكيد وحسب، وإنما يهدف به إلى التأكيد كما نجده ممثلاً في بيت الفرزدق:

أصدر همومك لا يفتلك

وأردّها فكلّ وأردّة يوماً لها صدر (٦٢)

وفيه يتراكب «رد المعجز على الصدر» مع تجنيس مضاعف ومطابقة لصنع تقاطع - أصدر - وأردّها - وأردّة - صدر - من عناصر هذين النسيقين. والصورة الرئيسية هنا - علاوة على ذلك - يصنعها التجاور الحرفي والاستعاري في الصدر والورود من الماء. ويشبه ذلك أبيات ابن المعتز التي اقتبسها من المحدثين ورواها عنهم؛ إذ تعرض التجنيس بوصفه ملمحاً بارزاً من الملامح البلاغية، من ذلك النوع الذي يتسم بالتفاعل بين الأفكار - في المثل الأول بين الموجب والسالب، وفي المثل الثاني بين الرقة المجازية والحرفية - حيث لا يضيف رد المعجز على الصدر غير التأكيد - أو تكرار بسيط - لتحقيق جناس استهلاكي أو تأكيد. يقول بشار:

طلب ومطلوب إليه إذا غدا

وخير خليلك المطلوب المطلب

عناصر البديع كلها مطروحة لدى القدماء ؛ في القرآن والحديث ؛ إذ نراه - بدلا من ذلك - يصرح قائلا : « هذا باب ما أعلم أنى وجدت في القرآن منه شيئا ، وهو ينسب إلى التكلف ، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً » (٧١) . ولا يقدم كذلك أية أمثلة من « الحديث » ، وإنما يورد أمثلة ثلاثة على الأصناف القديمة ، اثنان منها من الأخبار من مثل :

« وقال حمير لعبد الله بن عباس : من ترى أن نوليه حمص ؟ قال : رجلاً صحيحاً منك صحيحاً لك ، قال : كن أنت ذلك الرجل »
قال : لا ينتفع بي من سوء ظني في سوء ظنك » (٧٢) .

والمثل الشعري الوحيد الذي يطابق الصنف القديم ما نجد في بيت من الشعر الأموي للفرزدق . يقول :

لكل امرئ نفسان نفس كريمة
وأخرى بما صيها الفتى وطبعها
ونفسك من نفسك تشفع للندى
إذا قل من أحرارهن شفيحها (٧٣)

إن ندرة الأمثلة القديمة - خاصة أنه لا يوجد منها شيء في القرآن والحديث والشعر الجاهلي - تتعارض بصراحة مع تأكيد ابن المعتز الافتتاحي حول البديع المزعوم وتناقضه . لقد كان المذهب الكلامي ظاهرة جديدة تاريخياً بحق . وعلاوة على هذا ، فالمذهب الكلامي - كما نوه محمد مندور وكما يدل عليه اسمه - ليس نسقا بلاغياً في المقام الأول ؛ فابن المعتز يسميه « مذهباً عقلياً » ، أى « منهجاً فكرياً أو ثقافياً » (٧٤) . ووضع مثل من الأمثلة المطابقة تماماً لأمثلة « كلام » المعتزلة ، في جوار أمثلة عدة من أمثلة المذهب الكلامي لدى ابن المعتز سوف يكون دالاً :

البلاغية ؛ فمن هدف « التجنيس » و « الطباق » و « رد المعجز على الصدور » بل حتى « الاستعارة » في الشعر الشفاهي أن ترسخ النص وأن تزيد فرص الحفاظ عليه وسلامته ، وأن تضمن ألا تضيع رسالته التي يحملها (٦٧) . ومن ثم ، فمن عواقب استبدال المكتوب بالشفاهي والمحفوظ أن تفقد ملامح التذكير تلك وظيفتها الأصلية وتصبح زائدة عن الحاجة . ولهذا ، فسأحاول أن أبرهن على أن شعراء البديع - لأنهم من المفترض أنهم شعراء أواخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث الهجري الذين كانوا أول من استشعر التأثير الكامل لهذا التحول الجذري (٦٨) - قد استبدلوا بالأدوات البلاغية التذكيرية البالية أدوات أخرى من أولى وظائفها التعبير للمرة الأولى عن المفاهيم الحديثة المجردة (٦٩) . لم تكن أنساقهم البلاغية من الجودة في شكلها وبنيتها مثلما كانت في وظيفتها ، هذا بينما ركز الشعر القديم على التعبير عن رسالة مستقرة بالفعل وعلى الحفاظ عليها ؛ أعنى القيم الجوهرية وآليات بقاء الحياة القبلية (٧٠) . أما شعر البديع فقد كان معنيا بحمل رسالة جديدة وبالتعبير عنها هي - كما سأبرهن فيما بعد - إعادة تفسير جذرية للشعر القديم وقيمه في إطار السلطة الإسلامية العباسية ، وهذا يعنى - بعبارة أخرى - أن وظيفة الأنساق البلاغية التذكيرية قد نحتها جانباً الوظيفة التأويلية . والفصل الخامس والأخير من كتاب البديع لابن المعتز هو أقلها وضوحاً ، وإن كان في الوقت نفسه أكثر فصول الكتاب دلالة على عجز المؤلف عن أن يدرك جوهر شعر البديع أو أن يضع تعريفاً للشعر الجديد ؛ تلك مقولة المذهب الكلامي .

ولمة دلائل عدة على ما لقي ابن المعتز من صعوبة في هذه التسمية ، وبرغم أنه لم يحاول في المقام الأول أن يصوغ له تعريفاً ، فقد عزاه بدلا من ذلك للجاحظ دون أن يشير أية إشارة محددة . ولا يناسب المذهب الكلامي في المقام الثاني ماذهب إليه ابن المعتز أساساً من أن

«فقال أكثر المعتزلة... إن الله عالم قادر،
حي بنفسه، لا يعلم وقدرة وحياة، وأطلقوا
أنه عالم وله قدرة، بمعنى أنه قادر، ولم يطلقوا
ذلك على الحياة، ولم يقولوا له حياة... وقال
أبو الهذيل: هو عالم يعلم هو هو، وهو قادر
بقدرته هي هو، وهو حي بحياة هي هو»^(٧٥).

وتبين أمثلة ابن المعتز على المذهب الكلامي عن نوع
مماثل للتلاعب بالمفاهيم العقلية، يقول أبو نواس:

إن هذا يرى - ولا رأى للأحيم -

حق - أنى أعسده إنسانا

ذاك في الظن عنده وهو عندي

كالذي لم يكن وإن كانا

ويقول إبراهيم بن العباس:

وعلمتني كيف الهوى وجهلته

وعلمكم صبرى على علمكم ظلمي

وأعلم مالى عندكم فيميل بى

هوى إلى جهلى فأعرض عن حلمى

ويقول أبو تمام:

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن

يرضى المؤمن منك إلا بالرضى^(٧٦)

يتضح من مقارنة هذه الأمثلة أن الصلة التاريخية بين
هذه التعبيرات الشعرية وتطور الفكر الديني التأملى تذهب
وراء الاصطلاح المجرد، أى منهج «الكلام». لقد
حاول ابن المعتز أن يقلل من تأثير «الكلام» - الجدل
الديني خاصة، وإن كانت تسميته تعنى بعامة روح
الخصومة الجدلية والبحث العقلى التى وسمت كل
مظهر من مظاهر الفنون والعلوم فى العصر المعتزلى
بسمتها - وحاول أن يخلّقه إلى مجرد زخارف تتولد آليا.

لقد فشل ابن المعتز فى أن يرى أن المذهب الكلامي
لم يكن نسقا بلاغيا على الإطلاق، ولا كان شعر البديع
بدوره نتاج زخرفة من أساليب البلاغيين القدماء
وحسب. لكنى أحاول أن أثبت أن المذهب الكلامي كان
يجب أن يخضع لعقيدة المتكلمين النظرية، والمصدر
الحقيقى لكل ما ندعوه «البديع». كان المذهب الكلامي
ماميز - بدقة - «رد العجز على الصدر» فى أمثلة بشار
(المذكورة سابقا) وأبى نواس، من أمثلة القرآن وشعر
الفرزدق. والخلاصة: أن الفرق ليس فرقا كميا وحسب،
بل هو فرق كیفى أيضا. والمذهب الكلامي - بالتحديد -
هو هذا النسق من الفكر المجرد، الجدلى، الاستعارى،
الذى - كما تبين من تحليلات الأشكال البلاغية
وماتشير إليه - قد ميز ثقافة البلاط العباسية من المجتمع
القبلى الجاهلى، والذى خلق فى عالم الأدب أسلوب
«البديع» الجديد المتميز من أسلوب شعر القدماء.

الهوامش:

١ - هذه المقالة تنسب فى جزء منها للفصل الذى عقده أحمد مطلوب عن البديع فى كتابه: المصطلحات البلاغية، بغداد، المجمع العلمى العراقى، ١٩٧٢، ص ٨٠-٩٥.

٢ - Edward William Lane An Arabic - English Lexicon إدوارد ويليام لين، المعجم العربى الإنجليزى، ٨ أجزاء، بيروت، مكتبة لبنان ١٩٦٨، ج ١، ص ١٦٦-١٦٧. علينا أن نلاحظ كذلك الأصل اللغوى المشترك فى «بديع» و«بدعة»: البع الجديد المستطرف... وإضافة أو إساءة فى الدين... وبدعة أو ضلالة، وهكذا يمكن أن يشرح - جزئيا - الإلاح السلى الهرطقى الذى طرحه المصطلحات الأدبية أحيانا.

٣ - أبو الفرج الأصبهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: إبراهيم الإيبارى، ٣١ جزءا، القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩ - ٧٩، ص ٧٦٢.

- ٢١ - الجاحظ، البيان والبيان، ج ١، ص ٢٧-٣٠، قد اقتبس قصيدة صفوان الأنصاري كاملة. وترجمة جزئية أخرى، والمناقشة انظر Pellat, Le milieu Basari- en, 176-177.
- ٢٢ - أمي، ابن ديسان. (Bar Disan) المهرطق المشهور له منطقة إدسا Edessa (ت ٢٠١ م)، وتزور المصادر العربية له عقيدة لها طابع مسيحي من القديسة بعامه، وترجمة في إطار الماتوية Manichaean. انظر: أ. آبل، «دبصانية». Encyclopaedia of Islam, 2 ed. ٢٣ - Walter M. Patton, Ahmed Iba Hanbal and The Mihna (Leiden: E.J. Brill, 1897.) 50-56, 121.
- ٢٤ - ديوان أبي تمام بشرح الخطيب البغدادي: تحقيق محمد عبده عزام، ٤ أجزاء. القاهرة، دار المعارف، ١٩٥١. ج ١، ص ٤٠-٧٤، ج ٢، ص ١٩٨-٢٠٩، والقصيدتان تناقشان في ج ٢ فصل ٩، ٨.
- ٢٥ - الصوفي: أخبار أبي تمام، ص ٢٦٧.
- ٢٦ - الجاحظ، البيان والبيان، ج ١، ص ١٣٨-١٤١.
- ٢٧ - فلنضع في اعتبارنا كذلك أن التزام الحرفيين بالمعنى الحرفي للنص القرآني كان بالمثل ظاهرة تاريخية جديدة.
- ٢٨ - انظر، Eric A. Havelock, The Literate in Greece its Cultural Consequences (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982), The Muse: learns to write: Reflections on Orality and literacy, From Antiquity to the Present. (New Haven: Yale University Press, 1986) and Walter J. Ong Orality and literacy: The Technologizing of The Word (London and New York: Methuen, 1982).
- لقد بحث حسن البنا عن الدين الانتفال من الضخامة في أعمال والتر أوج وليريك هيفلوكه Eric Havelock, Walter J. Ong في كتابه: الكلمات والألفاظ، بحث في العقائد الفنية للقصيد الجاهلية، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٨٨، ص ١٥-١٩، ٤٨، ٤٥.
- ٢٩ - ابن المعتز، كتاب البديع، تقديم كراتشكوفسكي Kratchkovsky. 6. Sezgin, poesie. 569:571.
- ٣٠ - يعتقد بون باكر Bonebakker أن الخلاف حول أبي تمام هو السبب الرئيسي أو على الأقل هو واحد من الأسباب الرئيسية في تكليف ابن المعتز لكتاب البديع (Seeger A. Bonebakker, "Reflections on the kitab - al Badi of Ibn al Mutazz," Atti de Terzo congresso di studi arabi et islamici, Ravenna, 1966 [Naples: N.p. 1967], 201).
- ٣١ - أعتقد أن برهاني على اعتبار كتاب البديع نتاج رد فعل ضد المعتزلة Mutazilism أقرب إلى الصواب من برهان الطرابلسي الذي يرى أنه رد فعل ضد بلاغة أوسطو يدي ميلا مضادا للهليلونية والشمونية (Damascus Ainjad Trabulsi, La critique poetique des Arabes Jusqu' au Vme, siecle de L' Hegire [n.p. 1936], (78.81) kanā Hellenistic n.p. 1936).
- أما السؤال الذي طرحه بونباكر Bonebakker، أي إلى أي مدى أسهم اللاهوتيون القدماء - خاصة المعتزلة من مثل الجاحظ في البيان والبيان، وبشر من المعتز، في الصحيفة - في نظرية ابن المعتز الخاصة «بالبديع». وافق مع «بونباكر» في أن النموذج الأولي لهذه النظرية - كما قد رأينا - قد ظهر ظهوراً أقدم في شكل مصطلحات فنية محددة تحديداً جيداً ومفسرة بوضوح من قبل الفقهيين، والشعراء. ويبدو أن هذه المناقشات القديمة لا مصطلحات كتاب ابن المعتز تكشف عن علاقة أكثر قرباً وأقوى منها بأعمال الجاحظ وابن تقيّة. هذا بالرغم من اعتراف ابن المعتز أنه استعار مصطلح «مذهب كلامي» من المؤلف الأول. Bonebakker. Reflections on the kitab al - Badi, 207.
- وسوف أحاول أن أبين بالفعل أن ابن المعتز استعاد مصطلح الجاحظ «المذهب الكلامي» الذي يعنى في السياق المعتزلي نطقاً من الفكر أو التحليل، مفسراً به إلى نسخ بلاغي يكشف عن سوء فهم لرجل الفكر المعتزلي بأكثر مما يميز لفكر الجاحظ عليه. وخلاصة القول في النهاية أن شعر «البديع» هو الشعر الذي يتفق مع المذهب الكلامي كما فهمه الجاحظ.
- ٣٢ - ابن المعتز، كتاب البديع، ص ١.
- ٣٣ - نفسه.
- ٣٤ - المرجع السابق، ص ٢.
- ٣٥ - المرجع السابق، ص ٣.
- ٣٦ - لاحظ محمد مندور أن «ابن المعتز» يعتقد إلى معايير ثابتة في اختيار تلك الأنسال الخمسة خاصة، متوفاً بأنه يربط بين ثلاثة أنواع لاصلة بينها ١ - الاستعارة التي تعد جوهر الشعر الحقيقي، ٢ - وطرق أداء تعتمد على الشكل وليست أساسية في الشعر على الإطلاق، كالتمجيس والطيال، ورد المعجز على الصدر، ٣ - المذهب الكلامي، وهو منهج لكري. (محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب. القاهرة، دار النهضة مصر، دون تاريخ، ص ٥٢). والنقطة التي أحاول توضيحها أن المقولة الثالثة التي صارت الملحم الوحيد الذي ميز شعر البديع قد استوعبت في داخلها المقولتين الأولى والثانية في تصنيفات شعرائه.
- ٣٧ - المرجع نفسه.
- ٣٨ - انظر مثلاً، ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٢٣. ومقدمة كراتشكوفسكي ص ١١، ١٢.
- ٣٩ - ويعلق بون باكر على هذا قائلاً، «وأظن أنه بالرغم من الاهتمام بالإسراف في استخدام أسلوب البديع (إلزام في البديع) المأخوذة عليه، فإن حكم ابن المعتز في مقدمة كتاب البديع على أبي تمام لم يكن سلبياً تماماً. ففي كتاب البديع ذاته لا يصدر حكم يدين أبا تمام غير ست مرات من تسع وثلاثين موضعاً. Bonebakker. "Reflections The Kitab al - Badi, 202.
- ٤٠ - ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٢. لقد اقترح فولفهارت هابنرخس WolFhart Heinrichs ترجمة فضفاضة نوعاً ما، تمدنا مع ذلك بصيغة أدق يمكن تطبيقها على أمثلة ابن المعتز مثل «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها» "The borrowing of a concept for something in connection with it has been known by something which has been known by something else".

been known for something in connection with which it has been known: (Wolfhart Heinrichs, "The Hand Of The North - Wind: Opinions on Metaphor and Early Meaning of Ishtar in Arabic Poetics" Abhandlung en für die Kunde des Morgenlandes (Wiesbaden: Deutsche Morgenländische Gesellschaft) 44 no 2 [1977]: 33 - 34).

فولفهارت هاينريخس: يد الريح الشمالية، آراء في الاستعارة والمعنى القديم لها في الشعر العربي.

٤١ - في فضل انتقاد العرب القدماء في معالجة التطور التاريخي في الشعر، انظر "Literary Theory: The Problem of its Efficiency" Wolfhart Heinrichs, "Arabic poetry: Theory and Development, ed.O.E. von Grunebaum (Wiesbaden: Harrassowitz, 1973, 19 - 69 passim.

وولف هارت هاينريخس: النظرية الأدبية مشكلة لعالمية الشعر العربي النظرية والتطور، (الصفحة ١٩٧٣، ج. ١) هون جرينباوم، وايزابيل هاراسوويتز، ص ١٩ -

٦٩ في مواضع مفارقة، لقد كرس هاينريخس عددا من المقالات لتطور تاريخ الاستعارة العربية من خلال أسطر مفارقة (مواضع) في لقائه الحالي يد الريح الشمالية، و «الاستعارة والبدیع»، و «الاستعارة المزدوجة في الشعر المحدث»،

"Ishtar and the hand of the Northwinds and Paired", Oxidental papers of the school of Abbaaid Studies of the University of St. Andrews 1 (1986): 1 - 22.

أوراق هرية من مدرسة الدراسات العباسية في جامعة القديس أندرو، ١٩٨٦، ١ ص ١ - ٢٢.

٤٢ - المرجع السابق، ص ٢٢، ٢٣.

٤٣ - المرجع السابق، ص ١١.

٤٤ - انظر هامش ٢٩ الساب.

٤٥ - المرجع السابق ص ١١، ٢٣.

٤٦ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هيلموت رفر استاينول، مطبوعات الحكومة، ١٩٥٤، ص ٣٩، ٤٠، ٥٢، ٥٨، ٦٠.

إن التحديد الذي أصنعه هنا لا يحتل بتحديد هاينريخس Heinrichs بين الاستعارة القديمة - التي تجعل شيئا ينسب إلى شيء آخر، استعارة لبيد يد الريح الشمالية - والاستعارة الجديدة التي تجعل شيئا يصير شيئا آخر، قبل استعارة النرجس للعين. وكل الأسئلة التي أتناول معها لنسج في تصنيفه تحت

الاستعارة القديمة أو «التمثيل» لدى عبد القاهر الجرجاني أو الاستعارة الخالصة.

راجع ما قاله وولفهارت هاينريخس عن «يد الريح الشمالية» ص ١، ٣.

٤٧ - ابن المعتز: كتاب البدیع، ص ١٥.

٤٨ - المرجع السابق، ص ٢٩.

٤٩ - الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٥.

٥٠ - ابن المعتز: كتاب البدیع، ص ٢٩.

٥١ - المرجع السابق، ص ٢٦.

٥٢ - كما لاحظ الأستاذ في تعليقه على هذا البيت، فلا يوجد دليل داخلي على أن «الطماح» Al - Tammah اسم صريح. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٩، ص ١٠٨.

٥٣ - الأصبهاني: كتاب الألفاظ، ص ٣٢٢٠.

٥٤ - ابن المعتز: كتاب البدیع، ص ٢٥.

Ignaz Goldziher A short History of Classical Arabic Literature, trans. Joseph Desomaggi Childsaheln : Georg Olms Verlagsbuch- ٥٥ hanching, 1986, 33 - 34, 63 - 64, & Pellat, in milieu bassarien, 128 - 35.

٥٦ - ابن المعتز: كتاب البدیع، ص ٣٩.

٥٧ - المرجع السابق، ص ٣٨.

٥٨ - المرجع السابق، ص ٤٣.

٥٩ - المرجع السابق، ص ٤١.

إن الجدير بالملاحظة أن الديوان يسمى «المعاني». ديوان أبي تمام - ج ٣، ص ٢٣٢، حفاظا على التصوير التقليدي ومجمع النسب. بينما «المعاني» تنسب إلى

استعارة لغوية للبيت. والطباق بين فصيح وأحصى يجعل ذكر واحدة يستلزم إلى الدهن ذكر الأخرى المضممة.

Kamal abu deeb "Towards as Structural analysis of pre-Islamic poetry" International Journal of Middle Eastern Studies 6 (1975): ٦٠ 148 - 84.

Toward a Structural analysis of Pre - Islamic poetry (11) : the Eros vision Edebiyat 1 (1976): 3 - 6

Adnan Haydar "The Muallaqa of Imriu al - Qays: Its Structure and Meaning, I and II, "Edebiyat 2 (1977): 227 - 61 and 3 (1978): 51-82

Suzanne Stetkevych, " Structuralist Interpretations of Pre - Islamic Poetry Critique and New Directions, "Journal of Near Eastern Studies 42 no.2 (1983): 85 - 107, & Suzanne Stetkevych, Al - Qasidah Wa Tuqas al - Ubur: Dirashfi; al - Bunyah al - Namudhaziyyah, Majallat Majma al lughah al- Arabiyyah fi Dimashq 60 no.1 (1985): 55-85

٢٨٧

- ٦١ - ابن المعتز: كتاب البديع، ص ٤٨.
- ٦٢ - المرجع السابق، ص ٤٩.
- ٦٣ - المرجع السابق، ص ٥٠، ٤٩.
- ٦٤ - Régis Blachère, *Histoire de La littérature arabe des origines à la fin du xv. siècle de J.C.*, 3 Vols (Paris: Maisonneuve, 1952), 1:86 - 185.
- ٦٥ - James Monore, "Oral composition in Pre - Islamic poetry," *Journal of Arabic literature*, 3 (1972) 1 - 53.
- Michael Zwettler, *The Oral tradition of Classical Arabic Poetry: Its character and Implications* (Columbus, Ohio: Ohio State University press, 1978).
- ٦٦ - انظر هامش ٢٩.
- ٦٧ - Suzanne Stetkevych, "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood - Vengeance: Two Poems by Durayd ibn al - Sima and Muhallil ibn Rabiah," *Journal of Near Eastern Studies* 45 no. 1 (1986): 31 - 43.
- وقد طرح المناقشة نفسها إريك هيفلوك Eric Khaveloch في *The Literate Revolution in Greece*، خاصة ص ١٣١.
- Blachère, *Histoire de la littérature arabe* 1 100.
- ٦٨ - انظر
- لها أعراف أن في مقاله: المؤلف الغفاهي، كان من الوجدان الذين أشاروا إلى مسألة التغيرات الكمّية في الشعر العربي بوصفها تاج الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة، والموضوع يقدم استقصاء مفصلاً من خلال ما كتب إريك هيفلوك في الأدب الإغريقي الكلاسيكي، انظر هامش ٢٩ السابق.
- ٦٩ - راجع ملاحظة هيفلوك بخصوص أهمية الكتابة الإغريقية في قوله: إن كل خطاب يمكن أن يصير قابلاً لترجمته إلى كتابة. ومن لم ينفض العقل تلقائياً عن كاهله عبء التذكر... وحروف الهجاء بعد ذلك تجعل إنتاج القصة أو الجملة التي لم تكن مأكولة من قبل أو كانت غريبة أمراً ممكناً.
- (Eric Havelock, *The Literate Revolution in Greece*, 88.
- ٧٠ - Suzanne Stetkevych, "The Ritha" of Taabbate Sharran: A study of Blood - vengeance in Early Arabic Poetry, *Journal of Semitic Studies* 31 no. 1 (1986): 27 - 48.
- ٧١ - ابن المعتز: كتاب البديع، ص ٥٣.
- ٧٢ - المرجع السابق، ص ٥٤.
- ٧٣ - نفسه.
- ٧٤ - مقدور، النقد المنهجي، ص ٥٢.
- لا تهمّة لأن النقاد اللاحقين في غالبية الأمر قد تجاهلوا ذلك الفصل من كتاب البديع، بينما كانت بقية الكتاب المصدر الأساسي والأول فعلياً لكل النقد البلاغي لها بعد بناء على جريديوم، فحصة كتابان أساسيان من بعد كتاب البديع قد عالجا المذهب الكلاسيكي، كتاب أبي هلال العسكري الصناعات وكتاب الخوارزمي مفاتيح العلوم. وبعد المذهب الكلاسيكي في الكتاب الأخير من الوسائل البلاغية الموجودة في النشر - (Gustave E. von Grunebaum, *Atenth - Century Document of Arabic literary theory and Criticism: The Sections on Poetry of al - Baqillanto Ijaz al - Quran* (Chicago: University of Chicago Press, 1950, 115 - 18).
- أما العسكري، فيبدو ظاهرياً أنه أفرج المذهب الكلاسيكي من أجل الشمول والإحاطة، وكونه قد أعطى مختصراً لكلام ابن المعتز في الفصل دون أمثلة إضافية أو أي تعليق يعني أنه لم يكن ذا أهمية له.
- انظر، أبو هلال العسكري، الصناعات، تحقيق، على محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة عيسى البابي الحلبي، ١٩٧١، ص ٤٢٦، ٤٢٧.
- وبالإضافة إلى هذا انظر مراجع للمذهب الكلاسيكي في أعمال بدرى و واتزبراو Wansbrough وهابنريخس Heinrichs هامش ١١.
- ٧٥ - الأثرى، مقالات الإسلاميين، ص ١٦٤، ١٦٥.
- ٧٦ - ابن المعتز: كتاب البديع، ص ٥٥.
- لقد أعلنت في النهاية - (الرضا) لأشعر إلى عبارة: رضا الله عن العبد... أن يرى الله العبد... طالما لأمره، وعمتاً صما حرمه، لين (و.ض.ي).
- هذا الفصل مستمد من مقالتي الأسبق نحو تعريف الشعر البديع، مجلة الأدب العربي، ١٢، ١٩٨١، ص ٢٩، ١. وهذا المرض به تنقيحات وتحليلات عدة مهمة.

الملتقى عند النقاد القدامى

السلطة المحبوسة

حمادى الزنكرى*

ناقص. والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه، ونفيه للقبیح منه واحترازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها بما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة لها؛ فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكره، والأنف يقبل المشم الطيب وتأذى بالمتنن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويجم البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم باللمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ والباطل والهمال والمجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً

درج النص النقدي المعاصر على الإشارة إلى مستهلك النص الأدبي بتسميات متنوعة، مثل القارئ أو السامع أو المخاطب أو المرسل إليه أو المستقبل أو الملتقى. وهذه التسميات كلها تسمى إلى التعريف بالصلة القائمة بين طرفين أساسيين تتحقق وتتكامل بهما العملية الإبداعية. ولم يغيب النقاد القدامى هذا المستهلك؛ إذ ألحقوا به عدداً هائلاً من التسميات والصفات الدالة بدءاً على أهميته عندهم خلال مباشراتهم للنص الشعري، وليس من العسير أن نستقرئ ذلك فى كتبهم؛ إذ هم عينوه بذاته وقدراته ومجازاته فهمه ودوره وأفعاله وجوانب أفعاله، « فإن عدل بالشعر عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق»^(١). وقد يتفق «فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغريها»^(٢).

«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس.

على مستوى التذوق أو على مستوى الوظيفة فى إبداع ممكن وموال للنص الأول. هذا التعريف غير متاح بما تابعا من مواد لغوية، ولعله ممكن بالعودة المتفحصه إلى جملة من كتب النقد القديم قصد استفسارها عن تعريف جلى بهذا الملقى وعن صلاته الحقيقية بالنص الشعرى. فلعل هذين التعريفين يسمحان لنا بضرب من المتابعة النصية والتاريخية والإجرائية بالبلوغ إلى رؤية واضحة لجماليات الملقى - حسب تسمية مدرسة كونستانس الألمانية.

الملقى داخل العملية الإبداعية:

الحديث عن الملقى داخل العملية الشعرية أو الإبداعية عامة يمد فى ذاته أساسيا، لأنه يسمى إلى تخلصه من حالة السلبية التى قد يتصف بها من حيث هو قارئ أو سامع أو مستهلك مفصول عن النص، وبالتالي يسمى إلى الإمساك بفعالياته المختلفة فى المبدع من جانب، وإذا ذلك بحسب له هذا المبدع ألف حساب، ويمكن أن نقول يمد له ما استطاع من قوة ومن رباط الخيل. وفى النص الإبداعى من جانب ثان، فيستحيل هذا النص عندئذ مهادا جاهزا لإبداعات جديدة وموالية، وهنا يبرز القارئ الفاعل فتصبح كل عملية للملقى مقترنة بنشاط للمتلقي يباشر هذا النص بمواقف ورؤى جديدة. ولنا - انطلاقا من هذه الفرضيات النظرية - أن نتساءل الأسئلة التالية:

- هل الملقى مجرد مستهلك سلبى يتقبل النص؟
- هل له دور فى صياغته؟ ومن أى جانب فيه تبين هذه الصياغة؟
- هل فى أدواته الفنية أم فى إدراكاته الدلالية؟
- هل تحدث هذه الصياغة قبل تحقيقه أم يستدل عليها بعده؟
- هل يؤثر فهمه الخاص للنص الشعرى فى تحديد أدبية هذا النص؟

مصطفى من كدر العى مقوما من أود الخطأ والدن سألما من جور التأليف وموزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم وإرتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا، اندست طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به وصدئ له وتأذى به كشأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه^(٣).

هذا النص الذى أوردناه على طوله وتكرار دلالاته فى بعض مواضعه يدلى عن وعى عميق بالعلاقة الواجبة الوجود بين النص وقارئه، وهذه العلاقة تتبدل قوة ووهنا بقدر كفاءة الشاعر وشعره فى إحداث عملية الانفعال. وحرص ابن طباطبا على بيان دلالة الفهم، فهم الشعر، وهو معنى مجرد، فشبهها بحواس البدن، كما شبه هذا الشعر بالحواس التى تلامسها هذه الحواس وتلتذ بذلك، ومبتنى الملقى عنده فهم وإرتاح وأنس. ويتحول النص الشعرى بهذه المقارنات أو هذه التشبيهات إلى كائن مادى نابض بالحياة وحافل بالأصوات المليحة والألوان الزاهية والروائح الطيبة كما يتحول القارئ إلى متلق يملك مختلف فرص الالتذاذ.

وأثرت الإشارات إلى الملقى عند المنظرين فى البلاغة ونقاد الشعر، نستدلها من أبنية صرفية مختلفة كالمصادر أو أسماء الفاعل وأسماء المفعول أو الأفعال المبنية للمعلوم أو المجهول، مثل السامع والجمهور والناس والنفس والنفوس والبعض والتخييل والمتوهم والاعتقاد والإحساس والانفعال، ونال بصاب ويعجب وبطرب. وتعميد هذه الأبنية لا يمكن أن يفيد إذا اعتبرناه أساسا لوجود وعى منظم بظاهرة الملقى. فهذا الملقى الذى يستوقفنا بحضور على مستوى التسمية محتاج إلى تعريف دقيق يمكن من الإمساك بفعالياته الفنية، سواء

وإن السؤال الأساسي الذي نعتبره أجدر باستيفائنا ونظرنا هو التالي:

- ما المزايا أو الخصائص الجمالية التي يتصف بها النص الشعري، إذا ما أخضعناها لسلطة المتلقى ولم نبقيها حوزاً خاصاً بقدرات الأديب الفنان؟

وإننا نحاول بالجواب عن هذه الأسئلة أن نتبين فعاليات القراءة التي تستصفي أو تنتج إثر عملية التواصل بين طرفي الإبداع، أي بين الأديب والمتلقى. وهذه المكاسب الفنية أو هذه الجماليات التلقيائية (من الألمانية Rezeptionsästhetik) ^(١) تؤزل داخل هذه العملية إلى حالات حركية خارجة عن إجماع النقاد وتقييسهم وعن أنماط التدقيق السائدة، لأنها لا تحيل على قوالب جمالية بل تسمح للقارئ بالسيطرة على فعل الإبداع بمواقف من الجمال حية وقادرة على التبدل.

وإذا ما نظرنا في طبيعة المتلقى، من حيث هي تعامل مع معنى الخطاب، وحاولنا محاصرة إسهامات المتلقى الممكنة في التصرف في دلالات النص الأدبي ومقاصده، وجدنا أن المعنى وقارته بعيشان أو يشاران علاقة جدلية متواصلة. فالقارئ أو المتلقى يتحول إلى عنصر فاعل في الخطاب، لأنه يعدل بمقاصد الأديب حيث يشاء، بأن يحيط الخطاب برؤية مخصصة تصنعها تجربته ومواقفه وقدرته الخاصة على التخيل. إن هذا المتلقى الذي تستحضره مجالس الأدب والسياسة ومذاهب العقيدة بقوة، هو أكثر من قارئ عادي، بل صار منتصباً بخياله وبوقاحة أحياناً يرتقب اكتمالاً موهوماً للنص الذي أبدعه الأديب وقضى الأمر:

«وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبراز يميز من الشباب ما لم ينسجه والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته» ^(٥).

إن هذا الموقف القراءتي الذي يتبين فيه ابن رشيق محتازاً للذوق الرفيع هو نفسه الذي أمكن النقاد من التعقيب على الأشعار العربية والتعقيب فيها عن أغاليل الشعراء، بقياس غريب على معان مثالية يستمدونها عادة من التراث. ومن هذا الاحتياز ما يقوله في (العمدة) في باب نفى الشيء بإيجابه:

«والمعيب من هذا الباب قول كثير يرلى عزة صاحبه: (طويل):

فهلا وقاك الموت من أنت زينه

ومن هو أسوأ منك دلا وأقبح؟

لأنه قد أوهم السامع أن لها دلا سيباً ولكن غيره أسوأ منه وأقبح، فكيف إن كان القبح راجعاً عليها لا على دلها وليس هذا في شيء من قوله تعالى: أصحاب الجنة يومئذ خبير مستقراً وأحسن مقيلاً (الفرقان، الآية ٢٤) لأن هذا لا إشكال فيه» ^(٦).

وهذا المتلقى لا يكتفى بهذا التدقيق الاستبدالي - إن صح التعبير - بل يتجاوزوه إلى التأثير في تجربة الأديب تأثيراً فعلياً، فيواصل الإبداع الأول بثان يتحفز فيه بكل قوى التخيل والانفعال والثقافة. وتتوسل للتدليل على هذا التجاوز برؤية الفارابي للصورة الشعرية، فهي عنده أداة الخيال ووسيلته ومادته التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه، وبممكن المبدع بالصورة التي يتخيلها - حسب الفارابي أيضاً - من أن يدفع بالمتلقى إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة والطفرة والاستجابة لأنماط البلاغة التقليدية، وإنما من قدرتها على استفزاز الحساسية وتعميق الوعي ^(٧)، فالقصيدة - كما استتبعت للفلاسفة العرب مع الفارابي - تقدم لهيلة المتلقى جملة من الصور تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المخزنة

المادى للشعر والتهارات الفاعلة التى تنكر
جدواه وهى تيارات وصلت بحازم إلى درجة
بالغة من السخطة^(١١).

على أن النظر فى هذا التلقى يودى إلى التساؤل عن
ملاءمته أو عدمها لكل القراء؛ فقراءة أى نص
تختلف مناهجها ونتائجها حسب اختلاف الأهداف
المرتبطة منها، وهذا يدعو إلى المغامرة بتصنيف لأنواع
القراءة:

فهناك القارئ العادى الذى يأتى النص ولا يتحول هو
إلى هذا النص. وهو قارئ غير محتاج إلى استعدادات
مخصصة خلال عملية التقبل، لأنه لا يطلب النص
بفائدة أو متعة من نوع خاص.

وهناك القارئ المتميز، وهو لا يمثل جمهور القراء؛
فهو يسلط على النص نظرة معينة أو يتسلط عليه بمنهج
أو بأدوات قراءة نافذة. فاللغوى مثلاً يدرس اللفظ
وانتظامه النحوى، وقد يجد فى ذلك سمته الخاصة،
والفلسفى يستبطن السلامة أو المستويات المنطقية
للخطاب، والبلاغى يحدد عناصر الميزة الأدبية،
والأصولى يصل العلاقة بين دلالات الألفاظ ومدلولاتها.
ويتحول المتلقون بمختلف هذه المداخل إلى فهم النص
إلى سلطات فكرية مختلفة تنتزع من الخطاب مكوناته
فتؤول إلى مكونات مفصولة عن بعضها البعض،
ومفصولة عن تجربة المبدع ذاته. وليس من الغريب إذ
ذاك أن تصنف الأعمال الشعرية إلى واضح وغامض،
وأن يجد هذا الغامض ناتجاً عن موقف فنى له تبرره فى
توجهه إلى الصنف الأعلى من القارئين^(١٢).

وهناك القارئ الذى يمكن أن نصفه بالاجتماعى،
وهو ذاك الذى يتقدم إلى النص حاملاً معه لواءه
الاجتماعى أو انتماءه الاجتماعى واقتناعاته الأخلاقية،
فيستطلق من النص جملة من القيم الناتجة التى يمارسها
أو يتطلع إليها، وقسط مهم من النقد الأدبى القديم قائم

تجانس محتوياتها الشعرية والانفعالية مع صور
القصيدة، مما يفرض عليه حالة نفسية خاصة تجعله يقف
ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى، وبالتالي يسلك
لزامه سلوكاً معيناً، يقول الفارابى:

«الأقارب (الشعرية هى) التى تستخدم فى
مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شئ ما
باستفرازه إليه واستدراجه نحوه (أو) تنهض
بالسامع نحو فعل الشئ الذى يخيل له فيه أمر
ما، من طلب له أو هرب عنه أو كراهة له أو
غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحساناً سواء
صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر
فى الحقيقة على ما يخيل أو لم يكن»^(٨).

وعمل جابر عصفور على استجلاء هذه العلاقة
التفاعلية بين الأديب والمتلقى، وذلك من خلال استقراء
دقيق ومناقشة صارمة لحازم القراطجنى، وانتهى إلى «أن
كل عمل شعرى يعنى تواصلاً بين المبدع والمتلقى...
من خلال وسيط نوعى هو القصيدة»^(٩). لكن هذا
التواصلبقى مصاباً بمضامين تحول دون تحقيقه، وهذه
المضامين لاحقة بطرفى العملية الشعرية المبدع
والمتلقى:

«هناك أولاً جذب فى عملية الإبداع بعد هذا
الذى ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين
وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتى
سنة فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من
نحنا نحو الفحول ولا من ذهب مذاهبهم فى
تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاد
مواده التى يجب نحتها منها فخرجوا بذلك
عن مهيج (الطريق البين) الشعر ودخلوا فى
محض التكلم»^(١٠)، «وهناك ثانياً جذب فى
عملية التدقيق وضعف فى الاستجابة التى
يخلقها المتلقى، وأهم من هذا كله المناخ

وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل
خاطر يؤذن له فى الوصول إليه، فما كل
أحد يفلح فى شق الصدفة ويكون فى ذلك
من أهل المعرفة^(١٤).

التلقى والتأويل:

هذا الاختلاف القائم بين القراء، أو بين مواقف
التلقى ومستويات الفهم، يترك النقد؛ لأنه يضع مقاييسه
فى مجال قد تتعرض فيه إلى التدمير الكامل. فتنوع
مقاييس البلاغة والنقد بمداهبه لا يمكن أن يلاحق
تبدل المتلقين.

يقول نصر حامد أبو زيد:

«فالحقيقة التى يتضمنها العمل الفنى
كمثيلتها فى الفلسفة والتاريخ حقيقة ليست
ثابتة ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن
عصر إلى عصر طبقا لتغيرات أفق التلقى
وتجارب المتلقين»^(١٥).

وعنت سيميو طبقا الأدب بهذه الظاهرة، فأبرزت أن
المجتمع المتكون من مجموعات من القراء المختلفين يظهر
كجماع اتجاهات اجتماعية ثقافية اقتصادية إيديولوجية
وكذلك مهنية، تؤثر فى النظام الأدبى لأنها جزء من
الوهم الاجتماعى.

وينحاز التعامل مع النص الشعرى داخل هذا التجانس
المعدوم بين القراء من تعامل مرجعى إلى تعامل تأويلى
مفتقد للسكونية، لأن تأمل النص فيه خاضع لنزعات
تجسدها علائق لا حد عدديا لها، وانتبه بعض النقاد
والبلاغيين القدامى إلى ضرورة تدخل التعامل التأويلى
- بالمفهوم الذى أشرنا إليه - وحدوه لازمة من لوازم
التلقى. يقول عبد القاهر الجرجاني:

«ثم إن ما طريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً
فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه

على هذا النوع من استقراء النصوص الشعرية (تخديده
تجم المدح من طرف الأمدى فى «الموازنة» - مقاييس
الممود الشعرى عند ابن قتيبة وابن طباطبا).

وبصير الشاعر - داخل هذا التنوع القراءتى الذى
يبدع فيه - ملزماً بالحذر فى كل خطوة بخطورها فى
قصيده. فالمدنى يجب أن يخضع لشروط فى الترميط،
وكذلك الأمر بالنسبة إلى المبنى. يقول ابن رشيق
القيروانى مركزاً هذا الخضوع:

«وقد قيل: لكل مقام مقال وشعر الشاعر
لنفسه وفى مراده وأمر ذاته من مزج وغزل
ومكاتبه ومجون وعمرية وما أشبه ذلك غير
شعره فى قصائد الحفل التى يقوم بها بين
السماطين؛ يقبل منه فى تلك الطرائق عفو
كلامه وما لم يتكلف له بالا. ولا ألقى به،
ولا يقبل منه فى هذه إلا ما كان محككا
معاوداً فيه النظر، جيداً لا غث فيه ولا ساقط
ولا قلقاً، وشعره للأمر والقائد غير شعره
للوزير الكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء
بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»^(١٦).

وثبت عبد القاهر الجرجاني فضل القراءة المضنية فى
إضافة المزية للشعر مبرراً هذا الضنى بتجريد مزج فيه بين
نزعات النفس ومقتضيات الفن. يقول:

«ومن المركز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد
الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين
نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان
موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به
أضن وأشغف... فإنك تعلم على كل حال
أن هذا الضرب من المعانى كالجواهر فى
الصدف لا يبرز لك إلا أن تشغفه عنه
وكالمميز المحتجب لا يترك وجهه حتى
تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدى إلى

تعدى الحدود اللفظية للكلمات^(١٨). لكن هذا «التلبس العاطفى» الذى حاول أن ينفذ به صنف خاص من المتلقين إلى النصوص يرتد على يده عند أهل الأدب؛ وذلك من خلال الربط الواجب بين الصدوق واللغة بما يشغلها من دلالات معجمية وأحكام إعرابية ووجوه بلاغية؛ إذ:

«لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل وعلى صحة ما ادعيته من ذلك دليل، وهو باب من العلم إذا أنت فتحتّه، أطلقت منه على فوائد جليّة ومعان شريفة، ورأيت له أثرا فى الدين عظيمهما وفائدة جسيمة، ووجدته سببا إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل»^(١٩).

وكانت دلائل التدقيق الفنى عند النقاد القدامى والنتائج التى تربت عن التصريح بها دليلا آخر على انحباس التلقى بما له من كفاءات تأويلية داخل حدود معلومة.

شروط النقاد على المبدعين أو استئثار الإبداع:

ولعل أهم مظاهر هذا الاستئثار ما انتشر فى مصنفات الأدب والنقد القديمة من إشارات إلى المعنى المستحب، أو الكلمة المستحسنة، أو التشبيه الأنسب والأبلغ، مما كان يعد تذوقا جماليا فى مبدئه وصار شرطا أو قاعدة إبداعية فى المنتهى. ونتابع استدلالا على ذلك الأمثلة الآتية:

«من ذلك أن طرفه بن العبد يمسب بعض الشعراء على كلمة صهيرية» (وهى العلامة توضع على عنق الجمل) لأنه وصف بها الناقة، والحال أنها صفة مخصصة للجمل. فقال للشاعر معرضا به: «استنوق الجمل».

ويعطى المقادة طوعا حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذى ليس من التأويل فى شيء، وهو ما ذكرته لك. ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من الضمّل ومنه ما يدق ويضمض حتى يحتاج فى استخراجِه إلى فضل روية ولطف فكرة^(٢٠).

إن الإشكال الأساسى الذى يمسى الظن بالتأويل، والذى عبّر عنه عبد القاهر بالتفاوت الشديد فيه، جعل الأسلاف من المفسرين واللغويين وعلماء الكلام والنقاد يحاولون تحديد صلاحياته حتى لا ينفرد النص المؤول بين الأصابع فيندو خطابا مفتوحا على مطلق الأفهام. وتابع السيد أحمد عبد الغفور فى كتابه (ظاهرة التأويل وصلتها باللغة) محاولات العلماء لتصدى للتأويل. وقد قامت على رد الجموح أو الجنوح الذى اتسم به إلى اقتضاءات اللغة والبرهان، فكان أن رفضت التأويلات البعيدة بسبب تعلق أكثر جوانبها بالنصوص الشرعية. وعبر الظاهر بنون والحنابلة والخوارج عن رفضهم هذا، بكثير من الحدة أحيانا، بسبب التساهل الذى داخل فهم النصوص من طرف بعض الفرق الشيعية أو المتصوفة أو علماء اللغة فى مجال دروسهم النحوية، وهو تساهل نقرأ واضحا عند ابن عربى مثالا فى قوله:

«إنى طالما تمهدت تلاوة القرآن وتدبرت معانيه بقوة الإيمان تنكشف لى تحت كل آية من المعانى ما يكل بوصفه لسانى، لا القدرة تفى بضبطها وإحصائها ولا القوة تصبر على نشرها وإنشائها»^(٢١).

إن التدبر الصوفى لمعانى النص هو تدبر لا يضبطه تعدد ولا يبلغ إلى الكشف عنه إنشاد كلام، لأنه تدبر عاطفى موكل أمره إلى الإيمان. ومن هذا الباب اعتبر الصوفية أن الألفاظ لا تعدو أن تكون «رموزا وإشارات تحمل دلالات خاصة... وقد أدى بهم هذا الاعتقاد إلى

- الإشادة بالدين.

- اللياقة في الغزل دون الاستهتار.

- الإمتاع الفني.

وكأننا بالمبدع - بهذه الشرائط - يدع بناء على طلب القارئ بدلا من أن يدع لحوافر باطنية ذاتية. وقد شعر أبو نواس - وهو من أوائل الشعراء الذين عملوا على الخلاص من ربة القديم - بالخروج من هذا الحصار المضروب عليه فتذمر من ذلك قائلا:

دعاني إلى وصف الطلول مسلط

يضيق لساني أن أجور له أمرا

فسمعا أمير المؤمنين وطاعة

وإن كنت قد جشمتني مركبا وعرا.

ونلاحظ هذا التوجيه المسلط على الشعراء في جملة من النصوص القديمة التي تشبه في بعض صورها البيانات أو الأدلة المنهجية (Manifeste)، أو المرافعات القضائية، في دفاعها عن الشعر من الشاعر الذي قد يجرؤ على تحطيم القيود التي استصنعها كبار الشعراء ومن هذه البيانات:

- قوانين ابن قتيبة في مقدمة (الشعر والشعراء) وقدامة ابن جعفر في (نقد الشعر).

- المقاييس الدقيقة التي شكلت (عبار الشعر) عند ابن طباطبا العلوي.

- تصنيفات الآمدي لمعاني المدح في «موازنته» بين البحري وأبي تمام.

- مواقف اللغويين ورواة الشعر من محاولات التحديث والتوليد الشعري، سواء كان ذلك في اللفظة أو تركيب الجملة أو الأوجه البلاغية المستحدثة.

ولعل رد الشاعر ابن مناذر على حماد الراوية كان الأبلغ تعبيرا عن شعور المبدعين بالاستفسار الفني، أو

والناطقة الديباني يمين حسنا بن ثابت على استعمال جففات وأسيف في موضع الفخر، لأنهما كلمتان دالتان على القلة، ولا يصح أن تعبر عن كرم أو بطش في الممدوح. والرسول يستحسن شعرا للبيد بن ربيعة لأنه كان في تمجيد الخالق. وعمر بن الخطاب يحث على رواية ما عفا من الشعر، وسكينة بنت الحسين تستطيب الشعر بقدر نبل العاطفة فيه لزاء المرأة. وابن عباس يطرب لشعر عمر بن أبي ربيعة غير مكثرت بهجراته على الأخلاق القويمة. ويؤكد ابن رشيح هذه الشروط التي تنقاس بها جماليات القصيدة في بابها الخاص بالمديح، حيث يسرد الصفات الحسنة التي يفضل أن يمدح بها الملوك أو الوزراء أو الكتاب أو القضاة أو قواد الجيش، فمن قوله في شأن مدح الملوك:

وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سامة وضجرا ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وحرم من لا يهد حرمانه. ورأيت عمل البحري إذا مدح الخليفة كيف يقل الأبيات ويسر وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مراده» (٢٠).

هذه الأحكام المختلفة السابق ذكرها أهدت، إذن، النقاد لأن ينتصروا كالقضاة الفاصلين بين إبداع سوى وآخر غير سوى، ومعنى لائق وآخر شائن، ويستحيل الإبداع إذ ذاك إلى نشاط ترتبته جملة من الشرائط والمقاييس تخول له البلوغ إلى الطرف المقابل للمبدع وهو المثلقي، ومن هذه الشرائط التي تابعا:

- مناسبة المقال للمقام.

- الحث على الأخلاق القويمة.

بالوقوف فى أسر الذوق الصغوى. فقد رد هذا الشاعر على نقد أبى عبيدة بقوله له:

«اتق الله واحكم بين شعرى وشعر حدى بن
ريد، ولا تقل ذاك جاهلى وهذا إسلامى
وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين
المصريين ولكن احكم بين الشعرين ودع
المصيبة» (٢١).

وهكذا كانت أدواق فئة قليلة من المثقفين فى عصر من عصور العربية سلطة فنية قوية متحركة فى جماليات القصيدة شكلا ومضمونا، مما عدل بها عن مقاصد المبدع وهواجه الفنية، بل هى تعطل لديه حرية الخلق وآفاق الإبداع، ويكفى تصفح سريع «لموازنة» الأمدى لاكتشاف الثقل الذى يسلط على المبدع من عل. فما يقارب الخمسين صفحة منها عروض لا تنى للمعاني والصور الأكثر شيوعا فى القصيدة التقليدية، وكان منهجه فى هذه العروض أن يبدأ بذكر الصورة الواردة فى النسب التقليدى، وأن يتبعها بما يليها من الصور عن الرحيل ووصف الناقة والمديح، وكان وجه المفاضلة بين الطائيين مقدار وفاء هذا أو ذاك فى الوفاء لهذه الصور. وهذا المنهج فى مقارنة الإبداع الشعري مغيب لا محالة للوظيفة الشعرية للإبداع، لأنها تؤول بالشاعر إلى أن يستبدلها بأخرى منفتحة على القيم السائدة فى النقد ومنغلقة على ذات الشاعر المعنى.

مقاييس التلقى الصغوى:

وأوجب هذا الحصار النقدي أن يتسلح الأديب والقارئ كلاهما بزيادة معرفى نوعى، أسهمت بعض المؤلفات القديمة فى توضيح عناصره وأسهمت فى تعديدها. ويمكن أن نسمى هذه العناصر أسرار الصنعة اقتداء بجابر عصفور، وهذه الأسرار هى الإكثار من الحفظ وفهم المفسر والاختداء بالمحسن من الشعر إذ:

«ينبغى للشاعر فى عصرنا - على قول ابن طباطبا - أن لا يظهر شعره إلا بعد نقته بجودته وحسنه وسلامته من الميوب التى نبه عليها وأمر بالتحرز منها ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع فى نفسه أن الشعر موضع اضطراب وأنه يسلك سبيل من كان قبله ويحتج بالأبيات التى عبيت على قائلها فليس يقتدى بالمسعى وإنما الاقتداء بالمحسن» (٢٢).

وكان الجاحظ أهد فى التصريح عندما دعا فى كتابه (الحيوان) كل متوسم بالأدب شاعرا كان أو كاتباً أو قارئاً إلى حفظ الأمثال والأشعار والاشتقاقات والأهنية، وإلى معرفة مواضع استعمالها وتأويلها فى كل موضع. والمملكة الشعرية عند ابن رشيق لا تكتمل دون الأخذ من كل علم دينى أو لغوى أو عقلى، «والشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء» (٢٣)، ومعرفة معانى المدح والهجاء عند الأصمعى رهينة بمعرفة المناقب والمثالب التى اتصف بها السابقون أو استعادها الشعراء» (٢٤).

هذا المضمون الثقافى «الماضوى» أو «المستمد» من الرصيد الجمعى السابق للشاعر والواجب توفره عند المبدع، أفرز خاصية من خصائص المعنى وموقفاً من مواقف التلقى، وهى خاصية السرى أو السرقة الشعرية وما تستوجبه من مناهج فى قراءة الشعر أو تلقيه، وتم بهذا التصور تحديد علاقة المعنى الحادث بالمعنى السابق، وصارت عملية التلقى بهذه المقاربة قائمة على استحسان المعنى، من حيث هو مبتدع أو محتذى به أو مقتبس أو مسروق أو مشترك أو معاد. فوظيفة الشعر فى هذا الإطار لم تعد تعبيرا مطلقا وحرًا وتلقائيا عن التجربة، وإنما توقفت عند استبطان الشعر القديم قصد استصفاء جيده وإثرائه، ومرة أخرى ينسحب الأديب صاحب الشأن

وتوجه النقد الأدبي القديم بهذا التصور وجهة أخلاقية، صار فيها الشاعر ضحية التزجيج واللائمة بقدر ما لقراءه من كفاءة فى تحديد مكانته بين الشعراء، لا على مستوى المعنى المعاد فقط، ولكن كذلك على مستوى التشبيه الذى يشتم فيه بعض التقليد أو المناسبة لشبيهه سابق.

هذه الرؤية «الجمالية» للشعر العربى القديم الصادر عن سلطة قراءة نافذة ومسلحة بثقافة أدبية وبلاهية موسوعة، وبمعرفة شاملة بالظروف الاجتماعية والسياسية التى يندع فيها الشعراء. هذه السلطة النقدية الغالبة حولت المبدع إلى نمط لغوى وتعبيرى فاقد لكياناته العقلية والعاطفية، لأنه مدعو دوماً إلى استحداثها لاسترضاء ذائقة تعد اللغة فيها مقياساً فنياً أصلياً، وإذ ذاك لم يعد الشعر هو المقصود بالمعلقى، فلا يعنى القارئ ما فيه من عمق تجربة وألم معاناة، وإنما صار الاهتمام موجهاً إلى الشاعر؛ تقاس مقدرة بمقاييس منسوبة إلى زمنية الخطاب أو وضعيته الاجتماعية وإمكاناته الثقافية وعلاقاته بأولى الأمر، فهو إذ ذاك متبع أو متبع مبالغ أو مغال جزل اللفظ مستقيم أو مستكره وثقيله مخفى المعنى وغامض أو بينه وجليه، وبهذا صار الشعر مفصولاً عن صاحبه وملحقاً بتاريخه، فصدق الشاعر كما يؤكد ابن طباطبا يتصل بتوافق التجربة الفردية للشاعر مع ما جاءت به تجارب البشر من قبله كأن:

«تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وتراح لصدق القول فيها وما أنت به التجارب منها أو يتضمن الشعر أشياء توحىها أحوال الزمان على اختلافه كما توجهها حوادثه على تصرفها»^(٢٦).

وآل أمر الشعر العربى القديم إلى أن يؤدى - بهذه المقاربات التأريخية - جملة من الوظائف المحددة، شأنه فى ذلك شأن النصوص ذات المحتوى الإيديولوجى (نصوص

لينطق بالكلمة الفصل متلق ذو سلطة مهيمنة وفاعلة. هذا المعلقى هو عالم الشعر أو العالم بصناعة الشعر المنعصب إلى جهابذة الألفاظ ونقاد المعانى، على قول الجاحظ، وإلى أهل الأدب كما يسميهم ابن قتيبة، أو إلى أهل المعرفة والدراية بشهادة ابن رشيقي. هؤلاء امتلكوا الجهاز الاصطلاحي الكافى الذى به يميزون الاختراع والإبداع والتوليد والسرقة ففتحوا بذلك للمثليين أبواباً جديدة للشذوق النقدي المتهكم إلى الشكافة الأدبية المشتركة بين الشاعر والمعلقى.

«فالختراع من الشعر هو ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس:

سموت إليها بعدما نام أهلها

سمو حباب الماء حالاً على حال

... وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد غير أن ذلك قليل.... والتوليد أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدمه أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى التوليد وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس أخذاً على وجهه»^(٢٥).

ونتج عن حضور مفهوم السرقة مقياساً من مقاييس التلقى أن صار استحسان الشعر أو استهجانه متوقفاً على علاقة الشاعر بمن سبقه، فالقاضى الجرجاني يعتبر السرقة داء قديماً، وهو عند الآمدى باب لا يمرى منه أحد من الشعراء إلا قليلهم، والسرقة عند ابن رشيقي لا يسلم أحد منه، وسارق الشعر عند صاحب بن عباد يصنع مثلاً أن سارق المال يقطع، أما أبو تمام فيفتخر لخلو شعره من ظاهرة السرقة ويقول عن أشعاره:

منزّهة عن السرقة المورى

مكرّمة من المعنى المعاد

الشعرى بأن تحكم عليه بالخروج عن السبيل السرى، فمن ذلك أن الوصف الجسدى للمرأة قبيح بالنسب، ووصف الممدوح بكثرة المال أو طلاقة الهيا لا يزيد من صفاته شيئا، ووصف قبة بأنها مطلية بالذهب أو الفضة غير مضيف لجمالها قدرا، وكذلك يلقى الهجاء بقبح الوجه أو ضآلة الجسم أو انعدام النسب شكلا من أشكال التهكم العارض.

يتبين من المتابعات السابقة أن عملية التذوق الفنى انفصلت عن المتلقين الذين يتعاملون تعاملًا يكاد يكون يوميا مع الإبداعات الفنية، فالإبداع ظاهرة أو حادثة تنشأ مع الزمن، وصارت عملية فاقدة لزميتها وحيويتها وتبدلها، فهى أشبه ما تكون خاضعة لقوانين سمرمية مفروضة على كل القراء كما هى مطلوبة من كل المبدعين. فالمعنى الأدبى يجب أن يكون مخزونا ثقافيا مشتركا ليستتب الرضا عليه، كما أن المسبوق إليه مستهجن وموصوف بالسرقة، على أن ذلك لا يمنع من أن لا يتجرأ فيه الشاعر بأن لا يحتذى مذاهب القدامى، أو بأن يخالف فيه بين المقام والمقال إلخ...

هذه الخصائص «التلقائية» يمكن أن تعوضها أخرى لا شك، وتصنيفها وتنميطها من طرف السلطة النقدية والبلاغية العربية لا يمدو أن يكون قراءة ما للقطعية أو - إن شئنا - موقفا من القراءة خاصا، والاختلاف بين هذه الخصائص وغيرها أمر يعد فى حساباتنا عاديا، لأن التعامل فيه مع النص الأدبى قائم على التأويل، وأية قراءة تأويلية نقدية تدعى لنفسها الانساق، وهى فى جوهرها شكل من أشكال التذوق؟ لكن الإشكال يكمن فى حرص النقاد على تعميم نظرتهم على القراء الآخرين، ولا عجب من ذلك، فالأدب العربى نزع - فيما غلب عليه وفى أكثر تجلياته - إلى التوجه إلى فئة خاصة من المتلقين، تمثلت فى الصفوة السياسية والعلمية.

الوعظ والخطب السياسية، فقدماء بن جعفر مثلا يوظف الشعر ليكون تطبيقا لمفهوم الخلق المثالى فى الفلسفة، وهو التوسط بين حالتى الإفراط والتفريط^(٢٧)، فالسحباء حمال وسطى بين تقيضين هما البخل والتبذير.. وكذلك الشجاعة والعفة والعدل هى حالات وسطى.

ويتحول هذا الموقف الأخلاقى عند قدماء إلى مقياس نقدى، فيصنف المعانى الشعرية وفق أغراض الأدب، مقدما قوائم مضبوطة أو أدلة يستصفى منها الشعراء صفات المدح والهجاء والثناء والغزل، كما أنه يستحسن لدى الشاعر المعنى المدحى ما تعلق هذا المعنى بالصفات الذاتية للممدوح مما لم يستمد من خلقته أو محيطه أو آباءه. من ذلك أن المدح بالكرم أولى بالفقير منه بالفنى. والمدح بعراقة النسب لا يزيد صاحبه فضلا، والنسيب عنده هو «ذكر الشاعر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن»^(٢٨).

وينطلق قدماء بن جعفر من هذا المقياس الأخلاقى ليستحسن قول أبى صخر الهدلى فى النسيب:

أما الذى أبكى وأضحك والذى
أمات وأحيا والذى أمره الأمرُ
لقد كنت آتيها وفى النفس هجرها
بساتنا لأخرى الدهر ما طلع الفجرُ
فما هو إلا أن أراها فجاءة
فأبهت لا عُرِف لى ولا نكرُ
وأنسى الذى قد كنت فيه هجرتها
كما قد تنسى لبّ شاربها الخمر^(٢٩)

إن قدماء بن جعفر يستعين بهذا التذوق المخصوص للشعر ليؤسس نمطية فى التلقى يفرضها على الشعراء حتى يحسبوا لها حسابهم خلال إبداعهم، وهذه النمطية تسهم بلا شك فى تقويض جانب مهم من التراث

إمكانات تلقى محرّرة:

مجموعة من الأنماط اللغوية والبلاغية بتحديد قواميس دلالية وقوانين لياقة مع القراء له، فطبيعة النص الأدبي تستدعي من الناقد ملاحقة له غير ذات اكتفاء، فالتصدد، وإذا تجدد فالقراءة والتذوق يتبدلان، وكم هو رحب هذا التجدد الذي يمتلكه النص. والإنسانية - كما قال نعيمة - ولم تعرف بعد من تيسر له أن يسكب كل فكره أو يجسم كل عاطفته في كلام أو خطوط أو ألوان أو ألحان^(٣٠). ولهذا، فإن النص وائل دائما إلى القارئ المتلقى يتصرف فيه بقدر الطاقة على الاستبطان والإثراء، مما يجعل هذا القارئ طرفا مكملا لمعانة الأديب.

- فالأديب لا يقدر أن يستهين بالقارئ فيقول له ما قال أبو تمام:

«علينا أن نقول وعليكم أن تفهموا، فالإيضاح والإغماض والزينة والإنغاز والافتباس والتضمين ما هي إلا جماليات تبدل من عصر إلى آخر ومن غرض إلى غرض، فليس لنا مثلا أن نتهم السابقين بفساد الذوق إذا استحسناهم في عصرهم ما لم نستحسنه اليوم».

- والقارئ لا يكاد يلاص العمل الأدبي حتى ينبري له بكل أحاسيسه وأفكاره وأرصده الثقافية وتجاربه الذاتية، فيصير هذا القارئ بالضرورة مستقبلا متميزا فيه جماليات تلقى متراكمة، لا تكاد تميز فيها الإعجاب من الثمة والرفض من الحذر، كما يصير هذا القارئ مستعدا لمواصلة هذا العمل الأدبي بإبداع ثان جلي أو خفي، يتمكن من أن يستفرغ فيه بواطن ذاته.

هذا الاستلاب الذي عاناه التلقى في الرؤية النقدية القديمة يلزمنا تداركه قصد قراءة النص الأدبي قراءة جديدة، دعامتها الإحساس المرفف بالجمال والصدق في الأحاسيس. فمهما كان التقعيد قادرا على الإحاطة بالمتنوع وتقريره إلى الائتلاف، فقدوته لا يمكن أن تسيطر على الشراء اللامتناهي لأحاسيس المبدعين وردود فعل المتلقين. وإذا خضعت اللغة للتصنيف الصوري والصيفي والنحوي وحتى البلاغي، أو استجابت لقوانين اللسانيات، فإن المعنى ألطف من أن ينضوي في أنماط مقررة. ودليل ذلك أن أدبية النص تستمد مقوماتها من الانزياح عن هذه الأنماط، والمعنى عندما يتلبس شكله الفني ويصدر عن مبدعه أو يصل إلى قارئه يستحيل إلى كائن يحيا بالانفعالات المتبادلة بين هذا المبدع وهذا القارئ في جدلية لا تنى. هذا المعنى ينتمى إلى أصول لاحصر لها، إنه يتكون من كل الثقافات والأديان وطرق التفكير والعادات والقيم الأخلاقية ومباهج الحياة ومآسيها ونزعات المخاطبين وتطلعاتهم... فكأننا بهذا المعنى فلك سابع في الفضاء اللامتناهي، بل هو أكثر تحررا لأنه لا يتابع خطا معيناً بل يتجه حيث شاء، ولا أحد يتحكم في وجهته لأنه يستجيب لجدلية داخلية لها تبريراتها داخل رحابة المجال الإبداعي وحرية التلقى. إذ ذاك قد يصح للنقد أن يتناول النص الأدبي لاستكشاف جمالياته الخفية، ولكن لا نغله مؤهلا لتحويل هذا النص إلى

الهوامش:

(١) ابن طباطبا الطوسي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغللول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٥، ص ٤١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٢.

(٤) جمالية التلقى (Rezeptionsaethik/ Esthetique de la Reception).

رؤية أو موقف في التذوق الفني نشأت بألمانيا وبالتحديد في مدينة كسناس (Constance) واعتمدت في تشكيلها على النظريات اللسانية وخاصة منها نظريات حلقة براغ (Cercle de Prague) لتؤكد أن العمل الفني يتغير جماليا بتغير أصناف تلقيه وآفاقها. ونظرت هذه الرؤية لتتحول إلى مدرسة مع الناقد هانس روبراوس (Hans

(Robert Youssef) الذى أثار بآرائه عددا من المناقشات حول أنواع العلاقات الممكنة بين الأثر وقرائه وله كتاب: من أجل جمالية فى الملقى (Pour une Esthétique de Reception) نعر مترجما إلى الفرنسية سنة ١٩٧٢.

(٥) ابن رشيق القيروانى، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، دار الجيل، القاهرة ١٩٧٢، ج ١، ص ١١٧.
(٦) المصدر السابق، ج ٢، ص ١٨٢.

(٧) أبو نصر الفارابى، إحصاء العلوم، مركز الإنماء العربى، ١٩٩١، ص ١٩.
(٨) المصدر السابق، ص ١٩.

(٩) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٣، ص ١٨٧.
(١٠) المصدر السابق، ص ١٨٨ نقلا عن منهاج البلاغة وسراج الأدياء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشريعة، ١٩٦٦، تونس، ص ١٠.
(١١) منهاج البلاغة وسراج الأدياء، ص ص ١٢٤ - ١٢٥.

(١٢) المصدر السابق، ص ١٧٥ - ١٧٦.
(١٣) العمدة، ج ١، ص ١٨٩.

(١٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة فى علم البيان، تحقيق هـ. رفر، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول ١٩٥٤، ص ص ١٢٦ - ١٢٨.
(١٥) نصر أبو زيد، مقال الهرمسيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة «لغوى»، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١، ص ١٥٤.
(١٦) أسرار البلاغة.

(١٧) سيد أحمد عبد المنير، ظاهرة العاقل وصلها باللغة، دار المعارف الجامعية بالإسكندرية، ١٩٨٠، ص ٥٢، نقلا عن محى الدين بن عربى، تفسير القرآن، المقدمة ص ٤. المكتبة المصرية ببيروت، بيروت، ١٩٧٣.
(١٨) المصدر السابق، ص ٥٤.

(١٩) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز فى علم المعاني، تصحيح محمد رشيد رضا، ط/ المنار، القاهرة، ١٣٦٦ هـ، ص ص ٣٣ - ٣٤.
(٢٠) العمدة، ج ٢، ص ١٢٨.

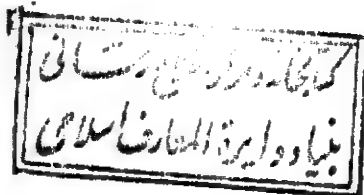
(٢١) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الألفاظ، ط. دار الثقافة ببيروت، المجلد الثامن عشر، ص ١٠٨.
(٢٢) هيار الشعر، ص ٦.

(٢٣) الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط ٢، القاهرة ١٩٦٢.
(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) العمدة، ج ١، ص ص ٢٦٢ - ٢٦٣.
(٢٦) مفهوم الشعر، ص ٤١، نقلا عن هيار الشعر، ص ص ١٢٠ - ١٢١.

(٢٧) لقمان بن جعفر، لغة الشعر، تحقيق كمال مصطفى، الطبعة الثالثة، الحاخنى بالقاهرة، ص ١٢٣ وما بعدها.
(٢٨) المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٢٩) المصدر السابق، ص ١٢.
(٣٠) الغرالى، صافر ١٩٨٠، ص ١١٢.



مبحث الحذف والذكر في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الأسلوبية الحديثة

نوال إبراهيم*

اتصلت دراسة الأدب وطرق نقده وتحليله بصورة متزايدة - في العقود الأخيرة - بدراسة اللغة ومستوياتها ووظائفها وطاقاتها التوصيلية والتعبيرية، وصارت دراسة «الأسلوب» نتيجة لهذه الصلة بين الدراسة اللغوية والدراسة الأدبية، وتنتج «الأسلوبية» في زمننا هذا إلى أن تكون علماً لدرس الأدب ونقده على أساس مما توصل إليه العلماء في درس اللغة. والملاحظ في السنوات الأخيرة أن بعض الدارسين العرب في مجالات الدراسات النقدية والأدبية قد اتجهوا هذه الوجهة الحديثة، واتصلوا بدوايرها وأعمالها ودراساتها، ونقلوا شيئاً من كل ذلك - معرفين ومترجمين - إلى اللغة العربية، واصطنعوا في أعمالهم هم المناهج نفسها والإجراءات نفسها التي اصطنعت في البعثات الدراسية الأصلية. ورأى هؤلاء الدارسون العرب أن المشاركة العربية الأصلية في هذه الدراسات المعاصرة لابد أن تقوم على دراسة الأدب العربي قديمه وحديثه، في ضوء طبيعة اللغة العربية نفسها وما تعنيه هذه الطبيعة من مكونات وعناصر وقواعد في التوصيل والتعبير، فعندهم أن (علم الأساليب العربي) لابد أن تكون أسسه قائمة على دراسة أدب العرب من خلال الكشف عن تلك الأسس في التقاء التراث اللغوي والبلاغي والنقدي عند العرب أنفسهم في ضوء مناهج العلوم الحديثة.

وتهدف دراستنا هذه إلى السير في هذا السبيل الذي أشرنا إليه، فنستكشف عند وجوه «الحذف والذكر»، عارضين المادة البلاغية العربية القديمة، في إطار التراث اللغوي والنقدي العربي، وفي ضوء من معطيات الدراسات اللغوية والنقدية والأسلوبية المعاصرة.

وتقوم هذه الدراسات المعاصرة على أن لغة الأدب هي اللغة المصطنعة في غير الأدب من وجوه الاتصال والتعبير البشري، غير أن الأدب يستخدم هذه اللغة «العادية» بطرق خاصة، يمكن تسميتها «المستوى الأدبي» للغة. وعلى ذلك، فإن المستوى الفني أو الأدبي للغة يتحدد عندما يتحدد الدراسة الطرق الخاصة التي اصطنعها الكاتب أو الشاعر في استخداماته اللغوية. ولا تقتصر الطرق الخاصة التي يتوصل بها الكاتب والشاعر، والتي تمثل المستوى الفني أو الأدبي، على جوانب التركيب من تقديم وتأخير وحذف وذكر وفصل ووصل.. إلخ، كما أنها لا تقتصر على جوانب الدلالة في الاستخدامات المجازية من تشبيهات واستعارات، وإنما تقوم هذه الطرق الخاصة على التعامل مع كل مكونات اللغة من تكوينات صوتية وصرفية وتركيبية. فاللغة - في المستويين العادي والفني - منظومة تبدأ من التأليف بين الأصوات لتكوين الوحدات الصرفية التي تتكون بها المفردات، وهذه المفردات تنتظم بدورها في تأليف يوحد الجمل والمبارات. ذلك أن تحديد أوصاف الأصوات ووظائفها وكيفية تأليفها يحدد من ثمة أدوارها في خلق المستوى الفني للتعبير من ناحية الإيقاع وغيره. كذلك يقوم التكوين الصرفي على تحديد ما يجري على صيغ المفردات من تغيرات في بنية المفردة ودلالاتها، ويقوم التركيب بتحديد القواعد التي تفسر بنية الجملة وتحديد الضوابط والعلاقات بين أجزائها. وعلى ذلك كله، فإن العلوم اللغوية أصبحت متركزت لعالم الأسلوبيات ولناقد الأدب، بحيث يبدأ بها كل منهما ليؤسس عليها عمله الأسلوبى النقدي الذي يهدف إلى تحديد الطرق الخاصة التي أشرنا إليها. فعلم دراسة الأصوات Phonetics يحدد للأسلوبى وللناقد البنية الصوتية، وعلم التصريف Mor-phology يحدد له بنى الصيغ، وعلم النحو Syntax يحدد بنى التراكيب Structures.

لقد تقدمت هذه الدراسات الحديثة، في العقود الأخيرة، تقدماً عظيماً، بحيث درست اللغة - بمستوياتها

العادي والأدبي - بمناهج وإجراءات علمية دقيقة، واستخدم العلماء في هذه الدراسة الإحصاءات والمعامل، ووصلت العلوم اللغوية التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة إلى نتائج دقيقة. من ناحية أن اللغة ظاهرة صوتية، ركز العلماء على الأصوات التي تميز لغة من غيرها، وذلك أن اللغة - أية لغة - تتكون من مجموعة من الوحدات الصوتية تتألف منها مفردات هذه اللغة. وتوصل العلماء بالأجهزة الحساسة الدقيقة لرصد أعضاء النطق وهي تؤدي الصوت، بغية تحديد الأصوات وصفاتها، ثم توسع التحليل الفونولوجي فنناول وظائف الأصوات وأنظمتها، ثم تشكلها في مقاطع تكون أشكالاً Forms أو صيغاً. وينتهي التحليل المورفولوجي Morphological analysis ليحدد بنية الصيغة أي ليحدد كيفية انتظام الأصوات في تأليف هذه البنية «الصيغية» أو الصرفية. وأخيراً يأتي التحليل التركيبي ليحدد العلاقات التي ظهرت بين بنى الصيغ «المفردات» حتى تألفت في تركيب أو تراكيب، وليحدد «النظم» الذي جرى بين تلك المفردات و«النظم» التي ساعدت في ترتيبها وتأليفها في تراكيب أو جمل.

ويختلف علماء اللغة في أمرين، يلتقيان بآثارهما على علماء الأسلوبية؛ أما الأمر الأول، فيتصل بتوالي عناصر التحليل اللغوي؛ ذلك أن بعض هؤلاء العلماء يرى أن هذا التحليل اللغوي يبدأ بالمستوى الصوتي، وبحر بمستوى بنى الصيغ، لينتهي بالبنى التركيبية. بينما يرى البعض الآخر من هؤلاء العلماء أن هذا التحليل يبدأ ببنية التركيب لينتهي بالبنية الصوتية، ماراً ببنية الصيغة. وعلى الأساس الأخير بنى سبجويه - أول من صنف في «علم العربية» - (الكتاب)، وعليه أيضاً كان تصور نوام تشومسكي Chomsky العالم المعاصر. وأما الأمر الثاني فهو حول دور «المعنى» في تحديد البنى الصوتية والصرفية والتركيبية. وفي هذا الأمر الثاني، نقدت مدرسة تشومسكي غيرها من المدارس التي لا تفرق المعاني Meanings بأشكالها وتراكيبها، وذهبت هذه المدرسة

كلامه، وإذا لم يشتمل على شيء منها فليس من جنس كلام العرب، فإن كلامهم واسع ولكل مقام عندهم مقال يختص به بعد كمال الإعراب والإبانة... وهذه كلها دلالة زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب، وإنما هي هيئات وأحوال الواقعات، فجعلت للدلالة عليها أحوال وهيئات في الألفاظ، كل بحسب ما يقتضيه مقامه فاشتمل هذا العلم المسمى بالبيان على البحث عن هذه الدلالة التي للهيئات والأحوال والمقامات^(٣).

وستبدو معالجة هذين الأمرين في تقسيمنا لهذا الحذف والذكر في ضوء عمل الأسلوبى وناقد الأدب.

البنية الصوتية :

كانت دراسة الصوت في اللغة العربية أسبق مجالات الاهتمام بهذه اللغة. ذلك أن العناية بقراءة القرآن الكريم وتلاوته وتجويده قد دفعت - منذ الصدر الأول المبكر للإسلام - إلى ضرورة معرفة طبيعة الأصوات ومخارجها وصفاتها ووظائفها. ولهذا، كان قراء القرآن الكريم وأصحاب علم تجويده أسبق من اللغويين والنحاة والبلاغيين في هذا المضمار، فقد ظهر أعلام من الصحابة والتابعين في الإقراء والتجويد وضبط القراءة ومعرفة مواضع الوقف والابتداء، وعرف أن من تمام معرفة القرآن معرفة الوقف والابتداء^(٤). واتصلت دراسة الصوت في هيئات أصحاب الإقراء والتلاوة والتجويد، وانضم إليهم - منذ منتصف القرن الهجرى الثانى - أصحاب اللغة والنحو والبلاغة وغيرهم من علماء العربية. وعرف (الكتاب) لسيبويه بأنه أول كتاب فى النحو العربى، وهو كذلك، لكنه فى الوقت نفسه أول كتاب فى «علم العربية» عامة، إذ هو يضم الأصول الأولى لعلوم الصوت والتصرف والنحو والبلاغة، قبل أن تستقل هذه العلوم بعد القرن الثانى. وبهم فيما نحن بصدده أن سيبويه قد أفرد مواضع ظاهرة من كتابه لدراسة الصوت

إلى أن عدم الاقتراح هذا كأنه ذكر للسفينة وإغفال للبحر، وأكدت هذه المدرسة - مدرسة تشومسكى التحويلية - على أن اللغة نشاط حامل لمعنى^(١) Meaningful activity. لكن هذين الأمرين، وإن كانا أساسيين لدى عالم اللغة، فإنهما يتخذان صورتين مختلفتين عند الأسلوبى وناقد الأدبى. فالأمر الأول - المتصل بترتيب مستويات التحليل - يحدد منهج الأسلوبى وناقد فى دراسته العمل الأدبى، والمهم لدى هذا الأسلوبى وناقد أن يظهر تفاعل هذه المستويات الثلاثة فى إيجاد البنية الكلية للعمل الأدبى المدروس. وفيما يتصل بالأمر الثانى، فإن «المعنى» فى المستوى اللغوى العادى ذى الطبيعة الإحصائية الإعلامية، يختلف تماماً عنه فى المستوى اللغوى الفنى ذى الطبيعة الإشارية^(٢).

ويمكن أن يكون ابن خلدون قريباً من هذا الفهم عندما عرض للبيان - وهو اسم قديم جامع لعلوم الدراسة الأدبية من بلاغة وغيرها - فى قوله:

«هذا العلم حادث فى الملة بعد علم العربية واللغة وهو من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيد ويقصد بها الدلالة عليه من المعانى. وذلك أن الأمور التى يقصد المتكلم بها إفادة السامع من كلامه هى إما تصور مفردات تسند ويسند إليها ويقضى بعضها إلى بعض، والدالة على هذه هى المفردات من الأسماء والأفعال والحروف. وإما تمهيز المسندات من المسند إليها والأزمنة. ويدل عليها بتفسير الحركات من الإعراب وأبنية الكلمات، وهذه كلها هى صناعة النحو. ويبقى من الأمور المكتنفة بالواقعات المحتاجة للدلالة أحوال المتخاطبين أو الفاعلين وما يقتضيه حال الفعل وهو محتاج إلى الدلالة عليه لأنه من تمام الإفادة. وإذا حصلت للمتكلم فقد بلغ غاية الإفادة فى

اللفوى، وأورد في هذه المواضع ما أخذه عن أستاذه الخليل بن أحمد الفراهيدي في الأصوات. وبدأت أقوال الخليل وتلميذه سيبويه في الصوت على قدر واضح من العمق والاكتمال لما استندت عليه من جهد سبقهما، وهو جهد أصحاب الإقراء والتلاوة والتجويد كما سلف القول. والمطلع على (الكتاب) يرى بيسر استخدام صاحبه المصطلحات التي وضعها علماء قراءة القرآن الكريم، من مثل الإمالة والتفخيم والغنة وغيرها. غير أن لل خليل وسبويه في (الكتاب) أصالتهما ونبوغهما. ذلك أن تحديد مخارج الحروف - ولحروف العربية في (الكتاب) ستة عشر مخرجاً - قد ورثه العلماء المهتمون بالصوت اللغوي وحاش بينهم إلى العصر الحديث؛ ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً، فللخلق منها ثلاثة... ومن الغياشيم مخرج النون الخفيفة...^(٥). كذلك حدد الكتاب صفات الحروف، فميز كل الحروف وجعلها بين مجهور ومهموس وشديد وريخو ومنحرف ولين... إلخ، وذكر أنه قد ميز هذه الصفات باعتبارها أساساً ومدخلاً إلى معرفة الإدغام وما يحسن فيه وما لا يجوز:

«وإنما وصفت لك حروف المعجم بهذه الصفات لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه، وما لا يحسن فيه ذلك ولا يجوز فيه، وما تبدله استقلالاً كما تدغم، وما تخفيه وهو بزنة المتحرك»^(٦).

فإذا كان أصحاب الإقراء وتجويد القرآن الكريم وتلاوته قد وضعوا الأسس الأولى لدراسة الصوت في اللغة العربية، فإن (الكتاب) - بما ضمه من آراء الخليل وسبويه في الصوت - قد جعل تلك الأسس الأولى أصولاً علمية نمت وتطورت وامتدت في أعمال العلماء بعد ذلك.

وانتهى كل هذا الاهتمام والعناية بالصوت إلى خصائص ونتائج بقيت في علوم اللغة العربية، وأصبحت الآن من الأسس التي يلتفت إليها الأسلوبيون والنقاد العرب المحدثون؛ إذ هي بعض ما يقام عليه علم أسلوب عربي. ولما كان بحثنا هذا يقف فحسب عند جانب واحد، وهو مسألة «الحذف والذكرة» في ضوء المعايير الأسلوبية المعاصرة، فإننا قد وجدنا مادة لغوية غزيرة في هذا المضمار، فمنذ وقت مبكر ميز اللغويون العرب - وهم يدرسون الصوت اللغوي - ما يعتري الحروف من زيادة وحذف، ودور ذلك في الوجوه الإيصالية والتعبيرية المختلفة من تحديد للمعنى وتقويته وتأكيد، إلى إحداث ألوان من التنبيه والإيقاع، إلى غير ذلك. وفي (مجاز القرآن) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (المتوفى سنة ٢١٠ هـ) تفسيرات لغوية للقرآن الكريم، ونرى أبا عبيدة يلتفت في هذه التفسيرات إلى دقائق ووجوه أسلوبية واضحة، ومن بينها التفاته إلى الزيادة في الحروف وغرضها ووظيفتها التعبيرية. وفي تفسيره اللغوي للآية الكريمة: «فإذا جاءتهم الحنة قالوا لنا هذه، وإن نصبهم سيفاً بظيروا بموسى ومن معه، ألا إنما طائرهم عند الله ولكن أكفرهم لا يعلمون»^(٧) يحدد وظيفة زيادة «ألا» على هذا النحو: «... مجازة: إنما طائرهم، وتزاد ألا للتنبيه والتوكيد، ومجاز طائرهم: حفظهم ونصيبتهم»^(٨). وأما سبويه - وهو المؤسس - فيفيض في معالجة البيئة الصوتية التي تضم الحروف الهجائية (أ - ب - ت ... إلخ)، والحروف النحوية (من - إلى - في - عن ... إلخ) جميعاً، مبيناً - فيما نحن بسبيله من ظاهرة الحذف والذكرة - أثر الزيادة والحذف في إقامة الكلام العادي والبلغ على السواء.

يرى سبويه عن زيادة «ما» في الآية الكريمة: «فبما نقضهم ميثاقهم وكفرهم بآيات الله وقتلهم الأنبياء بغير

فى الشعر جعلوها بمنزلة مثل. قال الراجز، وهو حميد الأرقط:

«فصبروا مثل كمصفٍ مأكول»^(١٢).

وبلغ بحث البنية الصوتية لدى علماء العربية درجة عالية من الاستواء والنضج فى القرن الرابع الهجرى. فراقب هؤلاء العلماء أجهزة النطق البشرى وأعضائه وهى تقوم بوظيفة إحداث الصوت، ولم يعتمد هؤلاء العلماء العرب القدماء فى هذا الأمر على ما يعتمد عليه العلماء المعاصرون من آلات دقيقة ومعامل متطورة، وإنما اعتمدوا على تجاربهم الشخصية وخبراتهم وملاحظاتهم، وأتوا فى ذلك بأوصاف وتحديدات لا تزال باقية مفيدة. بل إن ابن جنى، أبو الفتح عثمان (المتوفى سنة ٣٩٢ هـ)، لم يكتف بالوصف الدقيق للصوت اللغوى وطريقة أجهزة النطق البشرية فى إحداثه، بل وازن بين الأصوات اللغوية والأصوات الموسيقية، كما وازن بين أجهزة النطق البشرية فى أدائها للصوت اللغوى، والأجهزة والآلات الموسيقية فى إحداثها وأدائها للصوت الموسيقى. وكان عمل ابن جنى فى هذا الشأن، وفى غيره من جوانب دراسة الأصوات اللغوية، أساساً قوياً لعلم الأصوات فى اللغة خاصة، ولعلم «الصوت» مطلقاً. يقول فى تلك الموازنة التى أشرنا إليها:

«... ولأجل ما ذكرنا من اختلاف الأجراس فى حروف المعجم باختلاف مقاطعها، التى هى أسباب تباين أصداؤها ما شبه بعضهم الحلق والغم بالنائى. فإن الصوت يخرج فيه مستطيلاً أملس ساذجاً كما يجرى الصوت فى الألف غفلاً بغير صنعة، فإذا وضع الزاوير أنامله على خروق الناي المنسوقة وراوح بين أنامله اختلفت الأصوات، وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا قطع الصوت فى الحلق والغم باعتماد على

حق وقولهم قلوبنا غلف بل طبع الله عليها بكفرهم فلا يؤمنون إلا قليلاً»^(١٣)، أن «ما» زهدت للتوكيد:

«... وأما قوله عز وجل (فبما نقضهم ميثاقهم)، فإنما جاء لأنه ليس لـ (ما) معنى سوى ما كان قبل أن تجئ إلا للتوكيد، فمن ثم جاز ذلك إذ لم ترد به أكثر من هذا...»^(١٤).

وربما طالت وقفة سيبويه عند حرف بعينه حتى يستوفى كل وجوه استخداماته، وبهمنا من هذه الاستخدامات الحذف والذكر وأثرهما فى الكلام ومعناه. ومن الأحرف التى حظيت بطول وقوف من سيبويه الحرف السابق - «ما» - فقد يكون للنفى فى مثل: ما يفعل. ويكون بمنزلة «ليس» فى المعنى، تقول: عبدالله منطلق، فتقول: ما عبدالله منطلق ومنطلقاً، فتنتفى بهذا اللفظ كما تقول: ليس عبدالله منطلقاً. ويكون هذا الحرف للتوكيد كما سلف فى الآية الكريمة، وكما فى مثل قولك: متى ما تأتى آتاك، وقولك: غضبت من غير ما جرم، وفى قول الله عز وجل «فبما نقضهم ميثاقهم» جاءت «ما» للتوكيد، لأنها لم تحدث إذ جاءت شيئاً لم يكن قبل أن تجئ من العمل، وهى توكيد للكلام. وقد تغير «ما» الحرف حتى يصير يحمل جميعها غير عمله الذى كان قبل أن تجئ، فالزيادة هنا - عند سيبويه - لوظيفة جديدة، مثل: إنما، وكأنما، ولعلماء. فعندما دخلت «ما» جعلت هذه الحروف بمنزلة حروف الابتداء. ومن ذلك كذلك زيادة «ما» على «حيث»، حيث تأتى هذه الزيادة بوظيفة جديدة ومعنى جديد، إذ إن «حيثما» صارت لجم «ما» بمنزلة: أين^(١٥). ومن جهة أداء وظيفة لغوية وبلاغية، يلفت سيبويه النظر إلى أن حرف الكاف «ك» يجر دائماً بمعنى «مثل»، وذلك للمبالغة والتشبيه، ومثل ذلك: أنت كعبد الله، أى أنت فى حال كعبد الله: إلا أن ناساً من العرب إذا اضطروا

... وسبيلك إذا أردت اعتبار صدى الحرف أن تأتي به ساكناً لا متحركاً، لأن الحركة تخلق الحرف عن موضعه ومستقره وتجتذبه إلى جهة الحرف التي هي بمضه ثم تدخل عليه همزة الوصل مكسورة من قبله لأن الساكن لا يمكن الابتداء به فتقول: إك . إق . إج . وكذلك سائر الحروف. إلا أن بعض الحروف أشد حصرًا للصوت من بعضها. ألا تراك تقول في الدال والطاء واللام: إد . إط . إل . ولا تجد للصوت منفذاً هناك. ثم تقول: إص . إس . إز . إث . إف . فتجد الصوت يتبع الحرف. وإنما يعرض هذا الصوت التابع لهذه الحروف ونحوها ما وقفت عليها..» (١٥).

بل يمضي ابن جنى فيقرر بين بعض الحروف وبعضها الآخر كاشفاً عن أن هذا الارتباط يحدث أصواتاً بعينها ذات آثار ووظائف معنوية ولغوية وبلاغية:

... فإن قلت: فما بالك تقول سوط وحوض وثوب وبيت وقيد وشيخ فتصح الواو والياء وهما ساكتتان وقبلهما حركة تخالفهما؟ وهلا قبلتهما ألفاً لانفتاح ما قبلهما كما نقلب الواو ياء لسكونها وانكسار ما قبلها في نحو ميزان وميقات وميلاد، والياء واواً لسكونها وانضمام ما قبلها في نحو: الطوبى؟ فالجواب في ذلك أن بين الياء وبين الواو قرابة ونسباً ليس بينهما وبين الألف، ألا تراها تثبت في الوقف في المكان الذي تخذلان فيه. وذلك قولك هذا زيد، ومررت بزيد، ثم تقول ضربت زيداً، وتراهما تجتمعان في القصيدة الواحدة ردفين..» (١٦).

جهات مختلفة كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة. ونظير ذلك أيضاً وتر العود، فإن الضارب إذا ضربه وهو مرسل، سمعت له صوتاً، فإن حصر آخر الوتر ببعض أصابع يسراه أدى صوتاً آخر، فإن أدناها قليلاً سمعت غير الاثنين، ثم كذلك كلما أُنِي إصبعه من أول الوتر تشكلت لك أصداً مختلفة، إلا أن الصوت الذي يؤديه الوتر غفلاً غير محصور، تجده بالإضافة إلى ما أداه وهو مضغوط محصور، أملس مهتزاً، ويختلف ذلك بقدر قوة الوتر وصلابته وضعفه ورخاوته. فالوتر في هذا التمثيل كالحلق، والخفقة بالمضرب عليه كأول الصوت من أقصى الحلق وجريان الصوت فيه غفلاً غير محصور كجريان الصوت في الألف الساكنة، وما يعترضه من الضغط والحصر بالأصابع كالذي يعرض للصوت في مخارج الحروف من المقاطع، واختلاف الأصوات هناك كاختلافها هنا. وإنما أردنا بهذا التمثيل الإصابة والتقريب، وإن لم يكن هذا الفن مما لنا ولا لهذا الكتاب به تعلق، ولكن هذا القبول من هذا العلم، أعنى علم الأصوات والحروف، له تعلق ومشاركة للموسيقى، لما فيه من صنعة الأصوات والنغم...» (١٣).

وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد وضع مصطلح أو عبارة «ذوق الحروف» وهو يصف الحروف ويحدد مخارجها (١٤). وحافظ ابن جنى على مصطلح الخليل وسار به إلى مدى بعيد من التوصيف والتحديد والتدقيق. فكان طريق تحديد المخرج لدى الخليل أن يؤتى بالحرف المقصود منطوقاً بعد همزة، أما ابن جنى فيمضي إلى مزيد من الضبط:

قصده من الاختصار، فأعرف هذا، فإن أبا على حكاه عن الشيخ أبي بكر رضى الله عنه وهو نهاية فى معناه. ولولا أن فى الحرف إذا زيد ضرباً من التوكيد لما جازت زيادته البتة. كما أنه لولا قوة العلم بمكانه لما جاز حذفه البتة. فإنما جاز فيه الحذف والزيادة من حيث أريتك على ما به من ضعف القياس. وإذا كان الأمر كذلك، فقد علمنا من هذا أننا متى رأيناهم قد زادوا الحرف فقد أرادوا غاية التوكيد، كما أننا إذا رأيناهم قد حذفوا حرفاً، فقد أرادوا غاية الاختصار، ولولا ذلك الذى أجمعوا عليه واعتزموه، لما استجازوا زيادة ما الغرض فيه الإيجاز، ولا حذف ما وضعه على نهاية الاختصار، فقد استغنى عن حذفه بقوة اختصاره... (١٩).

ولابن جنى تخريجات دقيقة للذكر والحذف والزيادة فى الحروف، فهو لا يمد «مثل» زيادة فى كثير من الاستخدامات، إنما يراها قد جاءت لوظيفة التوكيد. وقد أردنا فى هذه الفقرة أن نبين مسألة الحذف والذكر صريحاً فى الأحرف. لكن هذه المسألة تتخذ موضعاً واسعاً فى جانبى بنية الصيغة، وبنية التركيب.

بنية الصيغة:

يقوم علم الصيغ الصرفية Morphology على دراسة الألفاظ من ناحية أبنيتها وأشكالها والمكونات والأصوات التى شاركت فى تكوين هذه الأبنية والأشكال. ويقع التحليل المورفولوجى Morphological analysis فى موقع وسيط بين التحليل الصوتى الذى رأيناه فى الفقرة السابقة، والتحليل التركيبى الذى يأتى فى الفقرة التالية.

ومن الأسماء فى العربية المتمكن وهو «المعرب»، ومنها غير المتمكن وهو «المبنى»، ومن الأفعال فى العربية

فإذا كان هذا شأن ابن جنى فى القرن الرابع مع مصطلح الخليل بن أحمد الفراهيدى فى القرن الثانى، فما شأنه مع عمل سيبويه تلميذ الخليل؟ لقد طور ابن جنى عمل سيبويه بصورة عميقة واسعة، وحسبنا - من جهة «الحذف والذكر» - وقفة عند مصطلح واحد من مصطلحات سيبويه، وهو مصطلح «الإشباع»^(١٧)، ومعناه تطويل حركة - أو أكثر - فى اللفظة لغرض ووظيفة، والإطالة هنا لون من ألوان الذكر بالزيادة. وقد سعى ابن جنى هذا الإشباع بمصطلح جديد هو «مطل الحركة»، قال: «... أكلت لحمًا شاة، لحم شاة، فمطل الفتحة فأنشأ عنها ألفاً...»^(١٨). وبلغت ابن جنى الأنظار إلى أمر عميق يتصل بأدوار الحروف - حال ذكرها أو حذفها - فى وجوه الإيصال والتعبير على المستويين العادى والأدبى. فالأصل أن الحروف لا يحسن الزيادة فيها أو الحذف، فإذا كانت الزيادة أو كان الحذف، فإن السبب يرجع إلى الغرض من الكلام والوظيفة المطلوبة من التعبير:

«... اعلم أن الحروف لا يلقى بها الزيادة ولا الحذف، وأن أعدل أحوالها أن تستعمل غير مزيدة ولا محذوفة فأما وجه القياس فى استناع حذفها من قبل أن الغرض فى الحروف إنما هو الاختصار ألا ترى أنك إذا قلت: ما قام زيد، فقد نابت (ما) عن (أنفى)، وإذا قلت هل قام زيد؟ فقد نابت هل عن (أستفهم)، فوقع الحرف مقام الفعل وفاعله غاية الاختصار، فلو ذهبت تحذف الحرف تخفيفاً لأفرطت فى الإيجاز، لأن اختصار المختصر إجحاف به. فهذا وجه. وأما وجه ضعف زيادتها فمن قبل أن الغرض فى الحروف الاختصار، كما قدمناه، فلو ذهبت تزيدها لنقضت الغرض الذى قصده، لأنك كنت تصير من الزيادة إلى ضد ما

«المتصرف» الذى يشتق منه وغير المتصرف وهو «الجامد». أما الحروف فى العربية فهى مبنية كلها، أى أنها ثابتة لا يلحق بها تصرف ولا تحوّل. ويقوم علم الصيغ الصرفية على صنفين من الأسماء والأفعال؛ فهو يقوم على الأسماء المتمكنة المعربة، وعلى الأفعال المتصرفة المشتقة. ويدرس التصريف هذه الأسماء والأفعال من جهة الطريقة التى تكونت بها وصاغت أشكالها، ومن جهة الطاقات المتضمنة فيها، ومن جهة ما يمتورها من إبدال وإعلال وإدغام وغير ذلك من صور التحول وأثر هذا التحول فى قوة اللفظة الأدائية. والتحول هنا هو الذى يحدثه ما نحن بصدد دراسته من حذف وذكر. فالصيغة هى بنية اللفظة والهيئة التى تشكلت بها والحركات (فتحة - كسرة...) المؤثرة فيها. وتشتمل اللغة العربية على صيغ كثيرة ترجع فى مجموعها إلى أصناف حددتها علم الصيغ، من أهمها: المجرى، والمزيد الذى يعرف أصله عندما تحذف الزيادة منه، والذى حذف منه حرف أو أكثر من حرف، والذى تحوّل عن أصله بالقلب الإعلالي، والذى تحوّل عن أصله بالإبدال أو التعويض، والذى تحوّل عن أصله بالقلب المكانى... إلخ. والميزان الصرفى هو الأداة التى يتوسل بها عالم الصيغ للتمييز بين الهيئات والتكوينات والبنى ليعرف أو ليحدد مدى صحتها واستقامتها من حيث الحذف والذكر والترتيب والتألف الصوتى وغير ذلك^(٢٠).

وهناك نظرتان إلى جذور الكلمات فى اللغة العربية؛ تقول الأولى بثنائية «الجذور»، وترجع الكلمات الثلاثية إلى ثنائية، على أساس أن الجذر الثانى قد أصابه تحوّل بزيادة حرف. وتقول الثانية بأن أغلب الكلمات فى اللغة العربية ترجع إلى جذر ثلاثى. وقد أخذ علماء الصرف العرب القدماء بالنظرة الثانية، وأقاموا عليها الميزان الصرفى، فهو من ثلاثة أحرف (ف ع ل)، وأصبح هذا الميزان أداة قياس تعرض عليه اللفظة فى شكلها وترتيب حروفها وتحديد الحذف والذكر فيها، إلى غير ذلك من وجوه تكوينية.

وأهم سبيل تكوينى فى إقامة بنى الصيغ هو الاشتقاق، وهو يتصل اتصالاً قوياً بالحذف والذكر. والاشتقاق من أهم خصائص اللغة العربية، ومن ثمة فهو من أهم الزوايا المحددة لأبنية صيغها. وموضوع الاشتقاق أن تؤخذ كلمة أو أكثر من كلمة مختلفة لمناسبة بين المأخوذ والمأخوذ منه. والمشتقات سبعة أصناف حصرتها علماء الصيغ الصرفية، وهى: (اسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، وأفعّل التفضيل، واسم الزمان، واسم المكان، واسم الآلة). وقال البصريون إن الأصل الذى تؤخذ منه هذه المشتقات هو «المصدر»، ورد عليهم من قال بغير ذلك، بأن المصدر يقف عند الحدث من غير اقتران بالزمن، فلا سبيل أن تشتق منه كلمات ذوات دلالات على الزمن. أما الكوفيون فقد ذهبوا إلى أن أصل المشتقات السبعة هو الفعل الماضى، ورد عليهم من قال بغير ذلك، بأن الماضى يقف عند زمان انتهى، ولا سبيل أن تشتق منه كلمات ذوات دلالات على أزمنة غير الماضى^(٢١).

والاشتقاق ثلاثة أضرب يتصل كل ضرب منها بمسألة الحذف والذكر على صورة خاصة؛ والأضرب الثلاثة هى: الاشتقاق الصغير، والاشتقاق الكبير، والاشتقاق الأكبر. أما الاشتقاق الصغير فهو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير فى الصيغة مع تشابه بينهما فى المعنى واتفاق فى عدد الأحرف الأصلية وترتيبها واختلاف فى الحركات أو عدد الحروف الزائدة، نحو: كتب، يكتب، كاتب، مكتب... إلخ. والاشتقاق الكبير هو أخذ كلمة من كلمة أخرى بتغيير فى ترتيب أحرفها، وذلك بتقديم بعضها على الآخر مع تشابه بينهما فى المعنى ونوع الأحرف وعددها، على نحو تشتق من كلمة مثل (ك ل م) كل إمكاناتها اللغوية عن طريق قلب الحروف، والثلاثى يعطى سعة إمكانات وهى (كلم - كمل - لكم - لك - مكل - ملك).

التكلم به. والبناء هو الساكن الذي لا زيادة فيه. فالفتحة من الألف، والكسرة من الياء، والضممة من الواو. فكل واحدة شيء مما ذكرت لك...» (٢٤).

وعلق السيرافي - شارح سيبويه بقوله: «يعنى أن الفتحة تزداد على الحرف، ومخرجها من مخرج الألف، وكذلك الكسرة من مخرج الياء، والضممة من مخرج الواو. وقال بعضهم: الفتحة حرف من الألف، والكسرة حرف من الياء، وكذلك الضممة حرف من الواو. واستدل على ذلك بشيئين: أحدهما أنا نرى أن الضممة متى أشبعناها صارت واواً في مثل قولنا زيدو، والرجلوا... والاستدلال الثاني ما قاله سيبويه حين ذكر الألف والواو والياء فقال: «لأن الكلام لا يخلو منهن أو بعضهن» (٢٥).

أما ابن جني، فقد دفع ببحث بنية الصيغة وأثرها في لغة الشعر خاصة - المستوى الفني للغة - دفعة قوية بعيدة. وهو من واضعي مصطلح «الاشتقاق الأكبر»، ثم هو الذي توسع في بيان أن التغير الصوتي الناتج عن مواقع الأصوات في الكلمة يرتبط بالمعنى ويحدده، وهو الذي يقرن ذلك بهذا الاشتقاق الأكبر. ذلك أن الاشتقاق الأكبر ينتج صوراً مختلفة للكلمة بصور مختلفة لترتيب - أو قلب الأصوات - في كل صورة من صور الكلمة، ويؤثر ذلك التأثير الأول في إنتاج المعنى. إنه يقول بوضوح إن الصور المختلفة الناتجة عن الاشتقاق لها دلالات متقاربة نتيجة لتقارب الأصوات فيها، وتتباعد الدلالات بتباعد الأصوات. وكل هذه الأصول جاءت في تحديده لآفاق هذا الاشتقاق وأدواره في المستوى الفني للغة، وبالتحديد لآفاق بنية الصيغة ودورها في هذا المستوى الأدبي. وأما الاشتقاق الأكبر، فهو أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثة، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصيغة والتأويل إليه، كما يفعل الاشتقاقون ذلك في التركيب الواحد:

وهذا الضرب يطلق عليه القلب الاشتقائي، ولكن ابن جني أطلق عليه الاشتقاق الكبير (أو الأكبر). ويتميز هذا الضرب من الاشتقاق بخصوصية أشار إليها ابن جني وهي: الارتباط الموجود بين مختلف تقاليب الكلمة في المعنى، وذلك كما اشترك «كلم» بتراكيبها المستعملة في معنى القوة والشدة. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي قد استعمل - قبل ابن جني بقرنين - هذه التقاليب في حصر اللغة وتبسيط معانيها المختلفة. أما الاشتقاق الأكبر فهو أشد كلمة من كلمة أخرى بتغيير في بعض أحرفها مع تشابه بينهما في المعنى وأكثر الأحرف وتربيها، على أن تكون الأحرف المختلفة إما من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين نحو: (نهق - نقي)، (لثم - ثلب) و (هتن - هتنل) (٢٦). واهتم الصرفيون بالضرب الأول، لكن الأصحيب الثلاثة تضع إمكانات تعبيرية واسعة أمام دارس الأسلوب، كما أنها من أهم الزوايا التي تظهر بشكل عريض آثار الحذف والذكر في بنية الصيغة.

وذكرنا في موضع سبق من هذا البحث أن سيبويه قد وضع (الكتاب) في علم العربية عامة، ولذلك فقد تضمن الكتاب مسائل هامة في الأبنية الصرفية، عالجهما سيبويه في اثنتاهما مع الأبنية الصوتية والأبنية التركيبية، فجاءت معالجته أساساً أول للبحث الأسلوبى. وبذهب سيبويه إلى أن الفعل مشتق من الاسم: «... واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء لأن الأسماء هي الأولى وهي أشد تمكناً، فمن ثم لم يلحسها تنوين ولحقها الجزم والسكون وإنما هي من الأسماء. ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلاماً، والاسم قد يستغنى عن الفعل، تقول: الله إلهنا، وعبد الله أعوانا...» (٢٧). وفيما يتصل بالحذف والذكر والزيادة، نرى سيبويه يخالف أستاذه في مسألة اندراكات على الأحرف، أمن زوائد؟ يقول سيبويه:

«زعم الخليل أن الفتحة والكسرة والضممة زوائد، وهن يلحقن الحرف لموصل إلى

«... وذلك أنا عقدنا تقاليب الكلام الستة على القوة والشدة، وتقاليب القول الستة على الإسراع والخفة، لكن بقى علينا أن نحضر هنا بما يتصل به أحرفاً تؤنس بالأول ونشجع منه المتأمل... ومن ذلك تراكيب (ق س و) (ق و س) (و ق س) (و س ق) (س و ق) وأهمل (س ق و)، وجميع ذلك إلى القوة والاجتماع. منها (القسوة) وهى شدة القلب واجتماعه، ألا ترى إلى قوله:

يا ليت شعرى - والمنى لا تنفع

هل أغدون يوماً وأمرى مجمع
أى قوى مجتمع، ومنها «القوس» لشدها واجتماع طرفيها، ومنها «الوقس» لابتداء الجرب وذلك لأنه يجمع الجدل ويقحله، ومنها «الوسق» للحمل وذلك لاجتماعه وشده، ومنها استوسق الأمر أى اجتماع «والليل وما وسق» أى جمع، ومنها «السوق» وذلك لأنه استحثث وجمع للمسوق بعضه إلى بعض، وعليه قال:

مستوسقات لو يجدن سائقاً

فهذا كقولك: مجتمعات لو يجدن جامعاً.

فإن شئ من شعب هذه الأصول عن عقده ظاهراً رد بالتأويل إليه، وعطف بالملاطفة عليه. بل إذا كان هذا قد يعرض فى الأصل الواحد حتى يحتاج فيه إلى ما قلناه، كان فيما انتشرت أصوله بالتقديم والتأخير أولى باحتماله وأجدر بالتأويل له...» (٢٦).

وبمضى ابن جنى مع بنية الصيغة وآثارها فى لغة الشعر إلى مدى أبعد. ومن جهة الحذف والذكر بالذات،

نراه يرصد وجوه المسألة فى الأسماء والأفعال والحروف. ليوضح كل تحول فى بنية الصيغة، وأثر هذا التحول فى لغة التعبير الأدبى خاصة. وقد يجعل الحذف من اختيار الشاعر لغرض تعبيرى، وهنا يكون المبدع هو المتحكم الواعى بما يريد والمختار لتوصيل هذا الذى يريد. وقد يرى أن الشاعر قد حذف لأنه يريد التخفيف أو أنه حذف مضطراً غير مختار:

«باب فى مضارعة الحروف للحركات والحركات للحروف. وسبب ذلك أن الحركة حرف صغير، ألا ترى أن من متقدمى القوم من كان يسمى الضمة الواو الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والفتحة الألف الصغيرة. ويؤكد ذلك عندك أنك متى أشبعت ومطلت الحركة أنشأت بعدها حرفاً من جنسها. ولهذا إذا احتاج الشاعر إلى إقامة الوزن مطل الحركة وأنشأ عنها حرفاً من جنسها، وذلك قوله:

نفى الدراهم تنقاد الصياريف

وقوله:

وأنت من الغوائل حيث ترمى

ومن ذم الرجال بمنزح

يريد: بمنزح وهو مفتعل من المنزح.

وقوله:

وأنتى حيث ما يسرى الهوى بصرى

من حيث ما سلكوا أدنو فأنظور

فإذا ثبت أن هذه الحركات أبعاداً للحروف ومن جنسها، وكانت متى أشبعت ومطلت تمت ووفت جرت مجرى الحروف، كما أن

فى تكوين المستوى الفنى (الأسلوبى) للغة عامة، وللغة الشعر خاصة.

وقد عاش ابن جنى فى القرن الرابع، وعاش عمله فى بنية الصيغة فى القرون التالية، ولكن غلب على القرون المتأخرة الجانب التعليمى، وكادت تنقطع صلة هذه الأبحاث الأسلوبية بالنصوص الأدبية شعرية ونثرية. لكن يمكن للدارس أن يجد شيئاً من مواصلة المعالجات الأسلوبية فى هذه المسألة (بنية الصيغة)، ومن ناحية التحولات بالذكر والحذف خاصة:

- نجد ابن أبى الأصبع المصرى فى (القرن السابع) يستخدم مصطلح «الصيغة» بالمعنى الذى سلف، ويحدد دور تقاليد الحروف فى معنى الصيغة وفى أدائها لوظيفة تمهيدية بمعنىها: ... وتجنس التصريف مما لم يذكره التبريزى أيضاً، وهو اختلاف صيغة الكلمتين بإبدال حرف من حرف إما من مخرجه أو من قربه منه كقوله تعالى «وهم ينهون عنه ويتأون عنه» وكقول الشاعر:

لا يذكر الرمل إلا حنً مفترب

له بذى الرمل أو طار وأوطان (٢٩)

كما يستخدم لفظة «بنية» فى الحديث عن الصيغة بالمعنى الذى أسلفناه فى مصطلح «بنية الصيغة»، فنراه وهو يعلق على هذا الشرط:

حتى إذا غرت على الكلكال

يقول: «فإنه اضطره الوزن إلى زيادة الألف على بنية هذا الاسم» (٣٠).

وغلبت النزعة التعليمية على القرن الهجرى الثامن وما بعده، وورثنا من ذلك القرن كتاباً استوفى هذا الجانب التعليمى، وهو كتاب (المنزع البديع) لأبى محمد القاسم السجلماسى الذى فرع المسائل وتوسع فى التقسيم المدرسى ووصل فى ذلك إلى آحاد بعيدة. وحظيت بنية الصيغة لدى السجلماسى بقدر عظيم من الاهتمام، وإن كان يغلب على هذا الاهتمام جانب

الحروف أنفسها قد تجد بعضها أتم صوتاً من بعض وإن كانت كلها حروفاً يقع بعضها موقع بعض فى غالب الأمر.

... فنظير حذف هذه الحروف للتخفيف حذف الحركات أيضاً فى نحو قوله:

فالיום أشرب غير مستحب

وقوله:

ومن يتق فإن الله معه

وقوله:

سيروا بنى العم فالأهواز منزلكم
ونهر تيرى ولا تعرفكم العرب

أى ولا تعرفكم فاسكن مضطراً... (٢٧).

ومادم ابن جنى يقرن بنية الصيغة باختيار الشاعر من ناحية وباضطراره من ناحية ثانية، فلا بد له أن يقرن ذلك أيضاً بالضرورة الشعرية، ليبين حاجات التعبير الشعرى من تحولات فى بنى الصيغ:

«واعلم أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن ينطق بما ييسحه القياس وإن لم يرد به سماع. ألا ترى إلى قول أبى الأسود:

ليت شعرى عن خليلى ما الذى
غاله فى الحب حتى ودعه

وعلى ذلك قراءة بعضهم (ما ودعك ربك وما قلى) بالتخفيف أى ما تركك، دل عليه قوله (وما قلى) لأن الترك ضرب من القلى... (٢٨).

وهكذا لم يترك ابن جنى وجهاً من وجوه بنية الصيغة إلا وكشف عن طاقاته التوصيلية والتعبيرية، وعن إمكاناته

القواعد الصرفية المهيمنة التي كانت قد قدمت تماماً في ذلك الوقت. لكننا لا نزال نجد بيان الدور الفني فيما يعتبرى بنية الصيغة من تحولات، خاصة في الحذف والذكر، ولا نزال نرى الارتباط بالنصوص، خاصة من شعر الفحول السابقين:

... النوع الأول الزيادة والنقص، والجرجاني يسميه التجنيس الناقص. ومن صوره الجزئية قول أبي تمام:

يمدون من أهد عواص عواصم

تصول بأسياف قواضي قواضب

فقلوه (عواص وعواصم) هو تجنيس المضارعة، وهما سواء إلا زيادة (الميم) في الثاني، وإلا زيادة (الباء) في قواضب. ومثله قول البحري:

فيالك من حزم وعزم طواهما

جديد البلى تحت الصفا والصفائح^(٣١).

وهكذا مضى بحث بنية الصيغة ليحدد الأشكال والهيئات المكونة للمفردة، والتقاليب والتحولات في حروفها، وآثار كل ذلك في أداء الوظائف التوصيلية والتعبيرية.

بنية التركيب:

هكذا وجدنا أن التراث اللغوي العربي تضمن الأسس الصالحة لإقامة علم أسلوب عربي. ووجدنا في ذلك التراث اللغوي المستويات النحوية الثلاثة: الصوتية Phonetics والصرفية Morphological والتركيبية Syntactic structures.

وإذا كنا قد أفضنا في المستويين الأول، فلأن المستوى الثالث قد نال من عناية اللغويين والبلاغيين ما هو معروف لدى دارسي علوم العربية. أما مستوي بنية الصوت وبنية الصيغة فإنهما لم ينالا - على الرغم من الجهود العظيمة التي أشرنا إلى بعضها - القدر نفسه من العناية.

ويقوم المستوى التركيبي على المستويين السابقين؛ فإذا كانت اللغة مكونة من رموز صوتية، فإن هذه الرموز لا تؤدي معنى من المعاني قبل أن تنتظم في مبان وصيغ (مفردات)، وهذه المباني والصيغ (المفردات) تتخذ دلالات جديدة في كل تركيب وسياق ترد فيه. ويميز اللغويون الغربيون المحدثون، في شأن هذه الدلالات والتركيب والسياقات، بين وجهين للغة: الأول «الكلام» parole، وهو المستخدم في المجتمع الصغير وفق قواعد مراعاة من ناحية أفراد هذا المجتمع من ناحية نظم الكلمات ودلالاتها. والثاني «اللغة» langue، وهو المستخدم في المجتمع الكبير، وهو النموذج الذي يدرس ويقعد باعتباره لغة المجتمع الكبير في مجمره^(٣٢). والمقصود هنا أن «الصيغة» تتخذ دلالة جديدة في كل تركيب جديد، وأن التركيب يتخذ دلالاته من ظلال الدلالات الاجتماعية العامة. وعلى هذا، فإن علم التراكيب النحوية Syntax يدرس العلاقات المتولدة من تكوينات البنى والصيغ الصرفية، كما يدرس النظم والكيفيات التي تألفت بها تلك البنى والصيغ في جمل. وتعنى مسألة النظم والكيفيات هذه أن ثمة سبلاً متعددة لبناء التركيب، وأن هذه السبل هي التي تنتهي إلى المستويين اللغويين اللذين أشرنا إليهما: المستوى العادي التوصيلي، والمستوى الفني الأدبي. والنظم والكيفيات المكونة أو المولدة للمستوى الأدبي هي التي تهتمنا هنا، وبخاصة دور الحذف والذكر في هذه النظم والكيفيات.

ونشير إلى مسألتين بهذا الصدد:

أما المسألة الأولى فحول أساس وضع الجملة في اللغة العربية. فالجملة العربية تقوم على أساس ركنين: المسند إليه والمسند. فالجملة الاسمية ركنها المبتدأ (المسند إليه) والخبر (المسند). والجملة الفعلية ركنها الفاعل أو نائبه (المسند إليه) والفعل (المسند). وكل واحد من الركنين في الاسمية والفعلية (عمدة) لا يقوم الكلام بغيره، وما عدا الركنين (فضلة) يمكن أن يقوم الكلام بدونيه.

يقول هذا الدارس أن سببوه اعتمد في هذا المثال - وفي غيره من جنسه - على الجانب الدلالي المفهوم من أن القرية لا تسأل ولكن يسأل أهلها. وقد أدى فهم العلاقات بين هذه المفردات إلى التصرف الذي سماه سببوه اتساعاً واختصاراً وإيجازاً، فالاختصار والإيجاز هنا بعدم ذكر المفردات التي بها يصح إجراء مثل هذه العلاقات، وأما الاتساع فهو إيقاع العلاقات النحوية التي كان يجب أن تقع بين الكلمات المذكورة والكلمات المحذوفة على الكلمات التي وقعت عليها في الأمثلة، كقوع السؤال على «القرية» بدلاً من وقوعه على أهل القرية. وقد أدى ذلك إلى وقوع الفعل على غير ما يقع عليه عادة، وإجراء الإضافة بين ما لا يضاف مثله على هذا الوجه، فانتقل مستوى الكلام إلى الجواز. وعبارات سببوه مثل قوله: «وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا» إنما يريد بها الإشارة إلى مستوى الصحة الذي كان يجب أن يكون عليه الكلام قبل أن يخرج عن هذا المستوى الأول إلى غيره. وإذن، هناك مستويان أحدهما غير منطوق به والآخر منطوق به، وغير المنطوق به يتحكم في توجيه المنطوق وتفسيره:

المستوى الأول: وأسأل أهل القرية (غير منطوق به).

المستوى الثاني: وأسأل القرية (منطوق به).

المستوى الثاني صحيح بناء على صحة المستوى الأول، ويظل الأول - برغم عدم النطق به - هادياً ودليلاً إلى الصحة النحوية الدلالية، وهو الذي يقودنا إلى ما يسمى باليجاز. ولولا اعتباره لما قيل إن هناك مجازاً أصلاً، وهو الذي بناء عليه قال النحاة إن في العبارة حذفاً. وهذا كله ناتج عن أن العلاقات النحوية في المستوى المنطوق به لا تجري بها عادة الكلام، كما تشير إلى ذلك عبارات سببوه التي يحق بها على هذا المثال وغيره من بابه^(٣٦).

أما المسألة الثانية فهي حول أنماط وصور العلاقات التي تكون التركيبات اللغوية. فهناك نمطان عامان للعلاقات التركيبية: أولهما العلاقات البراديجماتية أو الجدولية Paradigmatic relations وهي التي تحدد الأبواب النحوية أو التطبيقات النحوية Grammatical categories التي تضم البنى والصيغ الصرفية. وهذه التصنيفات أو الأبواب النحوية هي صاحبة الشأن الأول في تكوين التراكيب وإقامتها. وثاني النمطين هو العلاقات السنتاجماتية أو السياقية Syntagmatic relations وشأنها بيان وظائف العلاقات السابقة في النمط الأول^(٣٧).

وشأن النمط الأول القرب من المستويين الصوري والصرفي اللذين درسناهما في الفقرتين السالفتين، وشأن النمط الثاني القرب من المستوى الثالث التركيبي الذي ندرسه في هذه الفقرة. إننا في هذا المستوى الثالث نقف عند العلاقات التركيبية - في ظاهرة الحذف والذكر - لبيان وظائفها الدلالية عند علماء العربية القدماء، فسيضوء من مجهودات علماء اللغة المعاصرين.

ولسببوه لفتات في هذا الأمر^(٣٨)، ومن أهم تلك الوقفات وجه حذف المبتدأ وبيان وظيفته، وشرطه ألا يلتبس الكلام على مستقبله أو سامعه أو قارئه:

«ومما جاء على اتساع الكلام والاختصار قوله تعالى: (وأسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها) إنما يريد: أهل القرية، فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان ها هنا»^(٣٩).

ويرى دارس معاصر أن ماسماه سببوه باتساع الكلام هو ما يسمى في لغة أصحاب الدراسات الدلالية والأسلوبية المعاصرة بالمستوى الثاني الفني أو الأدبي للغة.

وتخلص له وتنصرف بهجملتها وكما هي إليه.
ومثاله قول عمرو بن معدى كرب:

فلو أن قومي أنطقننى رماحهم
نطقت ولكن الرماح أجرت

(أجرت) فعل متعد ومعلوم أنه لو عداها لما عداها إلا إلى ضمير المتكلم نحو (ولكن الرماح أجرتنى) وأنه لا يتصور أن يكون هاهنا شئ آخر يتعدى إليه لاستحالة أن يقول: فلو أن قومي أنطقننى رماحهم: ثم يقول: ولكن الرماح أجرت غيرى. إلا أنك تجدد المعنى يلزمك أن لا تنطق بهذا المفعول ولا تخرجه إلى لفظك، والسبب أنه كان من الرماح إجرار وحس الألسن عن النطق وأن تصح وجود ذلك. ولو قال (أجرتنى) جاز أن يتوهم أنه لم يعم بأن يثبت للرماح إجراراً، بل الذى عنه أن يبين أنها أجرت... (٢٣٨).

يذهب عبد القاهر إلى أن حذف مفعول الفعل «يرى» ومفعول الفعل «يسمع» فى البيت الأول، ومفعول الفعل «أجر» فى البيت الثانى، كان لأغراض تعبيرية متعددة، منها إرادة المتكلم أن يوهم ذات نفسه أو أن يوهم سامعه أو قارئه بأمر عن طريق تركيبى هو عدم تعدية الفعل المتعدى وحذف مفعوله، ويمضى عبد القاهر إلى أن هذه الوظيفة وأية وظيفة أخرى للحذف لابد أن يقوم عليها دليل من العناصر نفسها المكونة للتركيب. معنى ذلك أن الحذف والذكر يمكن لهما - حسب عبد القاهر - أن يفتح الباب لاحتمالات دلالية واسعة كبيرة. وهذا بحث عريض عند عبد القاهر. ويمكن لهذا البحث عند عبد القاهر أن يستدعى نظائر فى غير أبواب الحذف والذكر، سواء عند العرب القدماء أو عند الغربيين المحدثين (٢٣٩).

واتخذ بحث الحذف والذكر مساحة واسعة فى البلاغة العربية، فكان من أظهر أبواب علم المعانى. بل اتخذ صوراً من العناية عند النحاة وعلماء اللغة والكشاف (٢٣٧) والمترجمين. لكن الإمام عبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة ٤٧١هـ) بلغ بهذا الباب غاية التدقيق والتوسع، وينظر عبد القاهر فى دقائق المعانى النحوية للتراكيب ثم يستخرج الدلالات الفنية التعبيرية والوظائف المعنوية والجمالية منها. وفى حذف المفعول به نظر عبد القاهر فى بيتين، وأجرى عليهما تحليله التركيبى لينتهى إلى ما أشرنا إليه من وظائف ودلالات فنية. يتحدث عن هذا الضرب من الحذف فيقول:

... فتوع منه أن تذكر الفعل وفى نفسك له مفعول مخصوص قد علم مكانه إما لجرى ذكر أو دليل حال إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن ثبت معناه نفسه من غير أن تعديه إلى شئ أو تعرض فيه لمفعول. ومثاله قول البحرى:

شجو حساده وغيظ عداه

أن يرى مبصر ويسمع راع

المعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه ويسمع راع أخباره وأوصافه ولكنك تعلم على ذلك أنه كان يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه ليحصل له معنى شريف وغرض خاص... وهذا نوع آخر منه، وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده قد علم أنه ليس للفعل الذى ذكرت مفعول سواء بدليل الحال أو ماسبق من الكلام إلا أنك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس لغرض غير الذى مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل

المحسود من ذلك ما له حظ من الرصانة لا يبلغ به إلى الاستئصال، وقسط من الكمال لا يبلغ به الإسأم والإضجار. فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكم غير ملذوذ ولا مستحلى، وهو شبه الرشقات المتقطعة التي لا تروى غليلاً. والكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدى إلى الفصص، فلا شفاء مع التقطيع المثل، ولا راحة مع التطويل الممل^(١٠).

ولاندعى أننا قد استوفينا كل جوانب الموضوع في هذا الحيز وفي هذا المقام، إنما حسبنا أن أشرنا إلى الأسس التي يمكن للأسلوبى العربى المعاصر أن يستمدّها من مبحث «الحذف والذكر» في تراثنا العربى، ليكون ذلك عوناً في إقامة علم أسلوب عربى عبرى.

أما حازم القرطاجنى - من رجال القرن السابع الهجرى - فيتخذ وجهة أخرى، هى البحث فى فلسفة التركيب؛ لذلك لا يخوض فى القواعد النحوية المعيارية ولا فى المباحث البلاغية الجزئية. وأقرب أمر يحس مسألة الحذف والذكر من ناحية بنية التركيب عند حازم أن يتوخى الكاتب والشاعر «المساواة». والمساواة مصطلح بلاغى معروف، لكن حازم القرطاجنى يوسعه حتى لا يشمل بنية التركيب المفرد (الجملة)، وإنما يشمل بنية التركيب واتلافها فى مجموعها، أى البنية الكلية للنص:

«... الكلام إذا خف واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له. وليس يحمد فى الكلام أيضاً أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبثار، لكن

المواش

A - Crystal, David: Linguistics, London, 1977, p.199 ff.

B - Palmer, Frank: Grammar, New York, 1978, p. 34 - 40

(١) راجع

(٢) ابن خلدون: المقدمة، القاهرة، دار الفكر (٥)، ص ٥٥١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٥٠.

(٤) السيوطى: الإتقان فى علوم القرآن، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥، ج ١، ص ٢٨٢.

(٥) كتاب سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، القاهرة، مكتبة الخانجى، سنة ١٩٨٢، الجزء الرابع، ص ٤٣٤.

(٦) المرجع نفسه، ص ٤٣٦.

(٧) سورة الأعراف، آية ١٣٠.

(٨) أبو حنيفة محمد بن المنفى: مجاز القرآن، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، القاهرة، مكتبة الخانجى، سنة ١٩٥٤، الجزء الأول، ص ٢٢٦.

(٩) سورة النساء، آية ١٥٥.

(١٠) الكتاب، الجزء الأول، ص ١٨١.

ويعلق عبد السلام هارون بقوله: يعنى أن الباء عملت فى (نقضهم) وفصلت بينهما (ما) المزهدة للفركيد.

(١١) الكتاب، الجزء الرابع، ص ٢٢١.

ويوضح السمرالى الأمر بقوله: يعنى صارت (حيث) هى (ما) مما يجازى به، فنقول: حينما تكن أكن، كما نقول: أين تكن أكن. ولا يجوز أن نقول: حيث تكن أكن، بغير (ما). راجع الموضع السابق، هامش رقم (٥).

(١٢) الكتاب، الجزء الأول، ص ٤٠٨.

(١٣) ابن جنى: سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، القاهرة، مصطفى البابى الحلبي، سنة ١٩٥٤، الجزء الأول، ص ١٠.

- (١٤) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تحقيق: عبد الله درويش، بغداد، سنة ١٩٦٧، الجزء الأول، ص ٥٢.
- (١٥) ابن جني، سر صناعة الإعراب، الجزء الأول، ص ٧.
- (١٦) المرجع نفسه، ص ٢٣.
- (١٧) الكتاب، الجزء الأول، ص ٢٠، والجزء الرابع، ص ٢٠٢.
- (١٨) ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، بيروت (د.ت)، الجزء الثالث، ص ٢٣.
- (١٩) ابن جني، سر صناعة الإعراب، الجزء الأول، ص ٢٧١.
- (٢٠) راجع: خليجة الحديث، أبهة الصرف في كتاب صهيبة، بغداد، سنة ١٩٦٥، ص ٨٧ وما بعدها.
- (٢١) راجع مقدمة المحققين لكتاب الأسمى، كتاب الاشتقاق، تحقيق: رمضان عبد التواب وصلاح الهادي، القاهرة، سنة ١٩٥٨.
- وراجع كذلك مواضع متعددة من المرجع السابق.
- (٢٢) بقصر عن: أحمد طاهر حسين، نظرية الاكتمال اللغوي عند العرب، القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص ١٠٣.
- (٢٣) الكتاب، الجزء الأول، ص ٢١.
- (٢٤) المصدر نفسه، الجزء الرابع، ص ٢٤٢.
- (٢٥) المصدر نفسه، هامش رقم (١).
- (٢٦) ابن جني، الخصائص، الجزء الثاني، ص ١٣٧.
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ٣١٧.
- (٢٨) المصدر نفسه، الجزء الأول، ص ٣٩٦.
- (٢٩) ابن أبي الأصميص المصري، تحرير العجبر، تقديم وتحقيق: حفنى محمد شرف، القاهرة، سنة ١٣٨٣ هـ، ص ١٠٧.
- (٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٢١.
- (٣١) السجلسماسى، أبو محمد القاسم الأنصارى، المنزوع البديع في تجميع أساليب البديع، تقديم وتحقيق: حلال الغازى، الرباط، المغرب، سنة ١٩٨٠، ص ٤٨٦.
- (٣٢) F. De Saussure, Course in General Linguistics, 1966, pp. 18, 66 - 78.
- (٣٣) Crystal, David: Linguistics, London, 1977, p. 166.
- (٣٤) راجع مثلاً: وجه حذف المبتدأ، الجزء الأول، ص ١٤١.
- (٣٥) الكتاب، الجزء الأول، ص ٢١٢.
- (٣٦) بقصر عن: محمد حسنة عبد اللطيف، النحو والدلالة، القاهرة، سنة ١٩٨٣، ص ١٣٥.
- (٣٧) راجع مثلاً مناظرة السيراني ومضى، في:
- أبو حيان التوحيدي، الإمعان والمؤانسة، صحبه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت (د.ت)، الجزء الأول، ص ١٢١.
- (٣٨) عبدالقاهر الجرجاني، دلالات الإعراب، تحقيق: محمد رشيد رضا، القاهرة، دار المنارة، الطبعة الرابعة، سنة ١٣٦٧ هـ، ص ١٢١.
- (٣٩) يجد الدارس في أبواب الإضممار والإظهار والحكاية والعبية وغيرها عند العرب القدماء، ما يتصل بأغراض بحث عادة في باب الحذف والذكر في علم المعاني،
- راجع: السكاكي، ملغاج العلوم، القاهرة، سنة ١٣٧٧ هـ، ص ٩٥.
- كذلك يجد الدارس في بحث «المعنى» عند دى سوسير وما يتصل بهذا البحث من ذكر وحذف وحضور وغياب في العناصر التركيبية ما يساعد في قراءة النصوص
- F. De Saussure, Course in General Linguistics 65 ff, p. 108 ff.
- البلاغة العربية القديمة، راجع:
- (٤٠) حازم القرطاجنى، معناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، سنة ١٩٦٦، ص ٦٥.

الشعر والنقد والمرأة

دراسة لسمات المرأة المعنوية

في الشعر العربي القديم

وفى التنظيرات النقدية

سعاد عبد العزيز المانع*

- ١ -

ما يشير إلى التطور في ذكر المرأة في الشعر. وفي العصر الحديث، نجد الدراسات الأدبية التي تناولت صورة المرأة في الشعر العربي القديم تهتم في الغالب بصورة المرأة في الغزل^(١). ومع أن هناك دراسات تناولت الإشارة إلى المرأة في غير شعر الغزل، لكنها - في حدود علمي - إما دراسات تهتم بالنواحي التاريخية وتعتمد على الشعر على أنه مصدر معلومات^(٢)، أو هي تتناول صورة المرأة تناولاً عارضاً في ثنايا موضوع أساسي يكون هو محور اهتمام الباحث^(٣). من هنا بدت السمات المعنوية للمرأة في الشعر ومدى تطورها جانباً يستحق الدراسة.

- ٢ -

اعتمدت هنا ثلاثة نصوص نقدية تعود إلى فترة زمنية متأخرة وتعرض للسمات المعنوية للمرأة في الشعر العربي، لتكون محوراً يركز عليه البحث للنظر في هذا

يهدف هذا البحث إلى استطلاع السمات المعنوية لصورة المرأة كما تبدو في الشعر العربي القديم في سياقات مختلفة غير سياق الغزل، ومدى تطور هذه السمات مع مرور الزمن. وقد كان الحافز لهذا البحث هو ملاحظة شيوع صورة المرأة في مجالات شتى في الشعر القديم الجاهلي والأموي، وتقلص مثل هذه الصورة من الشعر الذي تلا ذلك، حيث اقتصر ذكر المرأة على الغزل في الغالب الأعم، وعلى الرثاء في بعض الأحيان^(١). ولقد بدا في هذا إشارة على تطور حدث في الشعر فيما يتصل بذكر المرأة.

والنقاد القدماء مع كونهم يلاحظون التطور في الشعر، مثل ملاحظة القاضي الجرجاني لتطور الاستعمال اللغوي واتصاله بالشعر^(٢)، وملاحظة ابن رشيق للتطور في الدوق وأثر ذلك على الصور الشعرية^(٣)، لم يذكروا

* كلية الآداب - الرياض.

تطور معين يتصل بصورة المرأة حدث في الشعر العربي، وبالتالي أثر على القيم النقدية التنظيرية المتصلة بالمرأة والشعر. ومن المعروف أن مجموعة من التطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية حدثت في الحضارة العربية الإسلامية منذ القرن الأول، ومن المستبعد أن تظل صورة المرأة في الشعر بمنأى عن التأثير بكل هذه التطورات.

ومع أن البحث لم يتقيد بمنهج من المناهج التي تربط بين الأدب والمجتمع، يمكن القول إن القيم الشعرية التي يمرض لها الشعراء وتطرق إليها النقاد ليست هي، على خصوصيتها، قيمة معزولة في عالم «الشعر»، وإنما هي قيم تتصل بصورة أو أخرى بالأفكار التي تحيط بها والثقافة السائدة في عصر الشاعر أو الناقد في وسط معين^(٧).

وسواء كان الشاعر يتبنى قيم الجماعة أو يخالفها أو يعبر عن ذاته، تظل العلاقة بين الشعر والمجتمع قائمة^(٨) فيما يتعلق بالقيم. ففي الشعر القديم حين تقول ليلي بنت طريف ترضي أخاها:

فقدناه فقدان الربيع فليتنا

فديناه من دهمائنا بألوف^(٩)

يعكس البيت هنا - بغض النظر عن سمة الحزن فيه - قيمة من قيم الجماعة التي تعلى دور البطل وتجدد أحيائه تعادل حياة ألوف من «الدهماء».

وحين يقول عبيد بن ناهد مادحاً شجاعة قبيلته وهزيمتها لقبيلة أخرى:

عشية لولا حياء النساء

لسقنا الديار وأطامها

يبدو الحياء هنا، في هذا السياق الذي يتمدح فيه الشاعر بأن رجال قبيلته المنتصرين ما منعهم من أن يذهبوا بكل شيء إلا الحياء من النساء، متصلاً بقيمة يتمثل فيها

الموضوع. والاهتمام بهذه النصوص يأتي من أن النقد يقف غالباً من الشعر موقف المنظر أو المراقب الذي يصدر الأحكام، والنظر في آراء النقاد العرب القدماء في هذا المجال يعمس ما يتصوره هؤلاء النقاد: الرؤية النموذجية للمرأة في الشعر العربي. على أنه تجدر الملاحظة أن هذه النصوص تكاد تكون منفردة في تعرضها لجانب السمات المعنوية؛ ذلك أن معظم النقاد لم يقفوا عند هذا الجانب، إما لأنه لا يتصل بالقضايا الأساسية التي كانت تشغل اهتمامهم في النقد، وإما لأنهم لم يكونوا يرون في السمات المعنوية للمرأة اختلافاً كبيراً أو جذرياً عن تلك التي تستعمل في مدح الرجل.

واعتماد هذه النصوص محورياً للبحث جاء من النواحي التالية:

١ - بلغت الانتباه إليها كونها تتفق في خلاصتها على تقديم رؤية تحتل المرأة فيها مكانة دنيا بالنسبة إلى القيم الإنسانية في الشعر. ومع أن الحكم النقدي يظهر فيها بصورة عارضة، فمن الواضح فيه أنه يتصل بالتنظير للشعر حول سمات المرأة.

٢ - كونها تعود إلى فترة متأخرة، وهذا يثير التساؤل حول أن تكون هذه الرؤية للمرأة قائمة منذ القدم، أو أن تكون هذه الرؤية هي نتاج الفترات الزمنية المتأخرة سواء التي عاش فيها هؤلاء النقاد، أو التي سبقتهم.

وقد اعتمد البحث هنا على مقارنة ما تحمله هذه النصوص من آراء بما ورد في الشعر العربي القديم في هذا المجال، مع مراعاة التسلسل الزمني للشعراء الذين يعرض البحث لشعرهم. والهدف من هذه المقارنة هو ملاحظة مدى اتفاق هذه الآراء النقدية مع الشعر نفسه في فترة معينة، وأيضاً إلغاء الضوء على مدى تطور الرؤية للمرأة في الشعر العربي والنقد، وملاحظة إن كان ثمة

الحرم أن يظل الرجل نبيلاً في عيني المرأة^(١١).
وحتى حين يقول الخليل السعدي بما يوحى بالتفرد له
ولأبطال قبيلته:

يكي علينا، ولا نبكي على أحد
لنحن أغلظ أكباداً من الإبل^(١٢)

يمكس البيت - بغض النظر عن سمة التعالي فيه على
أى مظهر من مظاهر العاطفة البشرية التي قد تستدعي
البكاء في موقف ما - قيمة من قيم المجتمع التي ترفع
مكانة من يحتاج إليهم الناس ومن يؤثر فقدهم تأثيراً
جوهرياً في حياة من حولهم «يكي علينا»^(١٣).

بناء على هذا، فإن الشعر الذي يتصل بسمات
المرأة المعنوية، أو بظهورها في الشعر في غير الغزل، يظل
يعكس بصورة أو أخرى قيمة موجودة في المجتمع.

- ٣ -

يجد الباحث في كتب النقد العربي ثلاثة نصوص
نقدية تتصل بصورة المرأة في الشعر، تعود لنقاد عاشوا
بين القرن الخامس والقرن السابع الهجريين. النص الأول
للحصري (ت ٤٥٣ هـ) في كتابه (زهر الآداب)، وهو
يشير إلى قلة وجود القيم الإنسانية التي يمكن أن يمتدح
فيها النساء في الشعر في مجال الرثاء:

«والتصرف في النساء ضيق النطاق، شديد
الخناق، وأكثر ما يمدح به الرجال ذم لهن
وعصم عليهن ألا ترى أن الجود والوفاء
بالمهود والشجاعة والفظن، وما جرى في هذا
السنن من فضائل الرجال لو مدح به النساء
لكان نقصاً عليهن وذماً لهن»^(١٤).

والنص الثاني لابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) في كتابه
(العمدة) وهو يشير أيضاً إلى أن مجال الرثاء للمرأة ضيق
جداً على الشاعر لقلة الصفات:

«ومن أشد الرثاء صعبية على الشاعر أن يرثي
طفلاً أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما وقلة
الصفات»^(١٥).

والنص الثالث لابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) في
كتابه (المثل السائر)، وقد تضمن أنه مما انتقد الناس على
أبي نواس في إحدى قصائده التي امتدح فيها الأمين أنه
أورد اسم أم خليفه ناسباً إياه إليها. ويعلق ابن الأثير على
مثل هذه النسبة إلى الأم في مجال المدح بأنها: «لغو
من الحديث لا فائدة فيه، فإن شرف الأنساب إنما هو
إلى الرجال لا إلى النساء»^(١٦). وابن الأثير لم يفقه أن
يلاحظ أن أبا نواس ربما كان يتبع جبراً وكثيراً وكلاهما
قد ورد في شعره نسبة الممدوح إلى أمه. ولكنه يعلق على
هذا بأنه من المعيب في الشعر، ذلك «أن العرب قد كان
يعبر بعضها بعضاً بنسبته إلى أمه»^(١٧). وينص ابن الأثير
على أن اسم الأم معيب، وأن قتيبة بنت النضر حين
أشارت إلى أم النبي (صلم) في ثناء مدحها له قالت:
«ولأنت نجل كريمة من قومها» فإنها ذكرت الأم بغير
اسم الأم، وأبرزت هذا الكلام في هذا اللباس
الأنثى»^(١٨).

وما ورد في هذه النصوص يمكن أن ينقسم إلى
مقولتين الأولى: تشير إلى الصفات المعنوية التي يمكن
أن تمدح بها النساء، وهو ما جاء في نصي الحصري
وابن رشيق. والثانية، تشير إلى أن ذكر اسم أم الممدوح أو
نسبته إليها من المعيب في الشعر، وهو ما جاء في نص
ابن الأثير. ومن الواضح أن هذه النصوص تبدو كمن
يعرض حقائق لا خلاف عليها، وأنها ترى هذا
موجوداً في الشعر القديم وينبغي أن تكون معياراً
للشعراء المتأخرين^(١٩). ولهذا، كان ضرورياً الرجوع إلى
الشعر القديم الذي يسبق هؤلاء النقاد، وملاحظة مدى
انطباق هاتين المقولتين عليه.

أ - الصفات المعنوية ومدح النساء:

إن الرجوع إلى دواوين الشعر العربي القديم، يفيد أن
معظم القيم المعنوية التي يمدح بها الرجال ظلت من
القيم العليا التي يمكن أن تسبغ على المرأة عند المدح.
وقد يكون ورود مثل هذه السمات في المدح قليلاً

للنساء، لكن قلة المدح لا تعنى إطلاقاً أن ذكر هذه القيم ذم للنساء كما ذكر الحصرى. ومع أنه من الحق أن الشعر العربى الذى وصل إلينا قليلاً ما نجد فيه أبياتاً تتضمن مدح المرأة دون أن تكون غزلاً أو رثاء، لكن هذا البحث يعنيه تتبع صفات المدح المعنوى للمرأة، ولا يعنيه إثبات أن هناك قصائد مدح خاصة بالنساء.

والتوقف عند السياق الذى ورد فيه نصا الحصرى وابن رشيق المشار إليهما آنفاً، يبين أن صورة المرأة فى النصين هى صورة المرأة فى مجال الغزل.

يستشهد الحصرى على قلة وجود القيم المعنوية عند النساء بقول ابن الرومى:

ما للحسان مسيغات بناء ولنا
إلى المسيغات طول الدهر تخنان
فإن يمن بمعهد قلن معذرة
إنا نسينا وفى النسوان نسيان
لا نلزم الذكر، إنا لم نسّم به
ولا منحاه بل للذكر ذكران
فضل الرجال علينا أن شيمتهم
جود وبأس وأحلام وأذهان
وإن منهم وفاء لا نقوم به
وهل يكون مع النقصان رجحان^(١٩).

وأبيات ابن الرومى هذه ترد فى مجال الغزل. وتحمل الأبيات خليطاً من الهزل والجد حين تنفى عن النساء صفات الوفاء والالتزام بالعهد والجود والبأس والأحلام والأذهان، وتثبتها للرجال وحدهم. ومن الطبيعى أن تكون المجالات الشعرية المختلفة لها قيمها الخاصة. ومن المعروف عند النقاد العرب أن الرجل الذى يمدح بالشجاعة عند الحرب والصبر عند الطعان، هو نفسه يوصف فى مجال الغزل بالضعف والسهالك وعدم الصبر^(٢٠).

أما ابن رشيق، فقد كان هو أيضاً يتحدث فى نصه السابق عن رثاء النساء، فى سياق يربطه بالغزل أو بالعلاقة العاطفية بين الزوج والزوجة. ولذا استشهد بأبيات ابن الزيات فى رثاء أم ولده^(٢١)، وعدها أنموذجاً يعتمد الشعراء المجددون فى رثاء المرأة. ومع أن ابن رشيق لاحظ أن بعض مرثى النساء تختلف عن النموذج الذى أورده، ذلك أنه فى رثاء «نساء الملوك، وبنات الأشراف، وغير ذوات محارم الشاعر، فإنه يتجافى عن هذه الطريقة الممدوحة إلى أرفع منها»^(٢٢)، فقد جعل هذا من قبيل الاستثناء للقاعدة.

وإشارة ابن رشيق لضيق الصفات فى رثاء المرأة، وهى ترد فى مجال التنظير النقدي للشعر، يبدو فيها قصر لصفات المرأة على جانب الغزل وحده. ومن المعروف أن الأصول النظرية للمدح فى النقد العربى تقتضى أن يمدح كل شخص بالصفات التى توجد فيه أو التى يحتمل أن توجد فيه؛ فمثلاً يمدح الفقيه بالصفات التى تخصه هو وليس بالصفات التى تخص الحاكم، أو قائد الجيش^(٢٣). والرثاء فى التنظير النقدي عند العرب لا يختلف فى جوهره عن المدح^(٢٤)، ويبدو أن ابن رشيق هنا عد النساء جميعاً فئة واحدة لها صفاتها الخاصة فى جانب الغزل، ولذا جعل مديح المرأة أو رثاءها لا يتجاوز هذا الجانب الغزلى، ومن هنا جاءت إشارته إلى ضيق الصفات.

ويمكن القول إن مفهوم القيم فى شعر الغزل يختلف عن مفهومها فى مجالات الشعر الأخرى. وقرأة الشعر تخضع دلالات الكلمات فيها للسياق الخاص الذى وردت فيه. وحين يصف الشاعر محبوبته بالبخل مثل قول جميل:

ويقلن إنك، يا بشين، بخيلة

نفسى فداؤك من ضنين باخل^(٢٥).

إن المأثورات العربية النثرية تورد روايات أسطورية عن كرم المرأة العربية لا تختلف عن مثيلاتها التي تروى عن كرم الرجل. ذلك مثلما يروى عن كرم سفانة بنت حاتم، وأنها كانت من أجود نساء العرب، وأن أباهما، على كرمه، قال لها: «فلا نتجاوز أبداً»، وأنه قاسمها ماله وافترقا. وما يروى عن أم حاتم أنها كانت «من أسخى النساء وأقراهم للضيف، وكانت لا تليق شيئاً تملكه» (٢٨). وكذلك ما يروى عن إجارة المرأة وأن إجاريتها وعقدها تنفذ على الرجل قريتها. فقد روى الجاحظ ما قاله عبدالله بن زياد لمحمد المعتكى حين أراد أن يخرجها من بيته وألا يجيرها: «أجارتنى ابنة عمك عليك، وعقدها العقد الذي يلزمك» (٢٩).

وليس يعني هنا مدى صدق هذه الروايات ومدى حدوثها في الواقع من الأشخاص الذين تنسب إليهم، بقدر ما يعني أن هذه الروايات توجد في الكتب العربية، وأنها تمثل جانباً من القيم التي تحملها هذه الكتب. إن ورود مثل هذه الروايات يفيد عكس ما ذكره الحصري من عدم مدح النساء بالقيم التي يمدح بها الرجال. وربما كان هذا يوضح ما سبقت الإشارة إليه من الخلط بين صورة المرأة في الغزل وصورتها في مجالات الحياة الأخرى.

وهناك أمثلة غير قليلة من الشعر الجاهلي والأموي، يظهر فيها مدح المرأة بسمات الكرم والوفاء وما يتصل بهما.

يقول الراعي النميري (ت ٩٦ - ٩٧ هـ) في أبيات يمدح فيها امرأة ضمن قصيدة يمدح فيها أحد بني سفيان، ولعل الممدوح هو يزيد بن معاوية ولعل المرأة التي يشار إليها هنا هي زوجته:

وأما كفتنا الأمهات حفيّة

لها في ثناء الصديق جد وطائر

أو يصفها بعدم الوفاء بالوعد، مثل قول كعب بن زهير:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً

وما مواعيدها إلا الأباطيل (٢٦)

تظل هاتان الصفتان مقصورتين على السياق الغزلي الذي وردتا فيه، دون أن تقبلا التعميم. وملاحظات النقاد القدماء عن صورة المرأة في مثل هذه الأبيات التي تصفها بالبخل، وعدم الوفاء بالوعد تجعلها ترتبط بجانب الترفع والعفاف. وعلى هذا، تغدو قيمة عليا للمرأة، في هذا المجال وحده.

ولقد جاء في الشعر القديم هجاء المرأة بالبخل، ومن الطريف أن الحصري نفسه في كتابه (زهر الآداب) يورد قصيدة للقطامي يهجو فيها امرأة بالبخل، ومنها الأبيات التالية:

تلفست في طل وريح تلفني

وفي طرمساء غير ذات كواكب

إلى حيزبون توقد النار بعد ما

تلفعت الظلماء من كل جانب

تصلى بها برد العشاء ولم تكن

تخال وميض النار يبدو لراكب

.....

فسلمت والتسليم ليس بسرهما

ولكنه حتم على كل جانب

فردت سلاماً كارهها ثم أعرضت

كما انحاشت الأفتى مخافة ضارب

ويصف الحصري هذه القصيدة بأنها من خبيث الهجاء (٢٧)، ولم ينتبه إلى التناقض بين قوله هذا وما جاء في نصه السابق. ولو كانت المرأة تمتدح بالبخل عموماً لما كان مجال أن يهجو الشاعر هذه المرأة بالبخل لأنها لم تستضف. إن البخل في عرف الشعر العربي القديم يعيب المرأة مثلما يعيب الرجل، والكرم هو من سمات النبيل، سواء عند المرأة أو الرجل.

فما أم عبدالله إلا عطية
من الله أعطاها امرأة فهو شاكر
هى الشمس وأفاها الهلال، بنوهما
نجوم بأفلاك السماء نظائر
تذكرها المعروف وهى حبيبة،
وذو اللب أحياناً مع الحلم ذاكر
كما استقبلت غيثاً جنوب ضعيفة
فأسبل ريان الغمامة ماطر^(٣٠).

وليس يعني هنا التحقق من شخص هذه المرأة. ولكن
ما يعني هو ملاحظة صفات المدح للمرأة التى تتصل
بالقيم العامة للإنسان. من هذه الصفات «ثناء الصدق».
والصدق فى مثل هذا التركيب يرتبط بالأمور الجادة مثل
قولهم رجل صدق وامرأة صدق^(٣١)، ومنها «هى
الشمس». والشمس هنا فى سياق الأبيات، وإن تضمنت
الإيماء إلى الجمال، تشير أساساً إلى سمات الرفعة المثالية
على المستويات كافة حين تقترب فى البيت بالهلال
والنجوم والسماء فى سياق استعارى معين. ومنها
«تذكرها المعروف...»، والعبارة تشير إلى توقع الكرم
من هذه المرأة، ويتبعها بالتالى إسباغ صفات الحلم
واللب عليها (إن صحت هذه الرواية التى نقلها
ابن طباطبا^(٣٢)). أما إن صحت الرواية الأخرى وهى
«تذكره المعروف»، فإن الشاعر، هنا أيضاً،
يظل يمتدحها بالاهتمام بالكرم والحث عليه؛ إذ
هى التى تذكر هذا الرجل بفعل المعروف. على أن
وصف هذه المرأة بأنها «أما كفتنا الأمهات حفية»
يؤرخ بتوقع العطاء منها هى وليس مجرد حثها عليه.
ويقول حطان بن عمران فى زوجه جمرة:

يا جمر إني على ما كان من خلقي
مثنى بخلات صدق كلها فيك
الله يعلم أنى لم أقل كذبا
فيما علمت وأنى لا أزيك^(٣٣)

والبيتان (وقد وردا منفردين فى الديوان) يدوان
كأنهما مقدمة لأبيات مدح يجنح فيها الشاعر إلى
التفصيل. وخفا إنه لا يمكن التنبؤ بالصفات التى ذكرها
الشاعر بعد البيتين (أو التى كان سيذكرها إن كانت
القصيدة أو القطعة لم تكتمل لديه)، ولكن استعماله
لفظ «مثنى بخلات صدق» يؤرخ بصفات معنوية عدة
ينحو الشاعر فيها منحى الجد لا الهزل؛ إذ «خلات
صدق» تفيد الخلال المرضية، والصدق يرتبط بالأمور
الجادة «وإنما الصدق الجامع للأوصاف الحمودة»
و«الصدق الكامل من كل شيء»^(٣٤).

ونسب للأحوص أبيات قيلت فى عمرة بنت
النعمان بن بشير الأنصارى، وذلك عند مقتلها لسبب
سياسى، منها هذان البيتان:

ألم يعجب الأقوام من قتل حرة
من الجامعات العقل والدين والحسب
من المواقفات المؤمنات بربه

من الشك والبهتان والإثم والريب^(٣٥)

والشاعر هنا يكرر الوصف لهذه المرأة بالعقل والدين
والحسب. وهذه الصفات واضح أنها من القيم التى
يمدح بها الرجال.

وفى الشعر الجاهلى يقول الشنفرى، وهو من الشعراء
الصعاليك، يمتدح أميمة، المرأة التى يتغزل بها فى
قصيدة له معروفة:

تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها

لجارتها إذا الهدية قلت^(٣٦)

هنا الصورة تشير إلى مدى الجود المتمكن عند هذه المرأة
حتى مع الإقلال، ومدى الاهتمام بالآخرين. والتمدح
بالاهتمام بالآخرين والإيثار على النفس فى أوقات
الشدة، من القيم التى تكرر فى الشعر القديم، خاصة فى
شعر الصعاليك. يقول عروة بن الورد:

أقسم جسمي في جسوم كثيرة

وأحسو قراح الماء والماء بارد (٣٧)

والشاعر هنا لا يشير لكثرة المال عنده، وإنما يشير لجوده وإيثاره الآخرين.

ويقول أوس بن حجر يثنى على حليلة بنت فضالة
«بذكر يدها عنده ورعايتها له حين صرعته ناقته»:

لعمرك ما ملت نواء ثوبها

حليلة إذ ألفت مراسى مقعد

ولكن تلقت باليدين ضمانتي

وحل بشرج من القبائل هودي

وقد غبرت شهرى ربيع كليهما

بحمل البلاء والحباء الممدد

ولم تلهها تلك التكاليف إنها

كما شئت من أكرومة وتغرد

هي ابنة أعراق كرام نمينها

إلى خلق عف برازته قد

سأجزيك أو يجزيك عنى مشوب

وقصرك أن يثنى عليك وتحمدي (٣٨)

والآيات يبرز فيها مدح هذه المرأة بالسمات المعنوية من حسن الرعاية والكرم، إلى جانب الخلق العف والحياء.

كذلك عند تتبع رثاء المرأة في الشعر العربي، نجد العديد من الصفات المعنوية للمرأة. يقول المتنبي (ت ٣٥٤ هـ) في القصيدة التي يرثي فيها جده، يصفها بالحزم في هذا البيت:

فوا أسفا ألا أكب مقبلاً

لرأسك والصدر اللذين ملأ حزماً

ويصف شهرتها بالخير في البلد ومحبة الناس لها،

من خلال صورة شعرية تقيم بين البلد والجدة علاقة عاطفة قوية:

ولو قتل الهجر المهسين كلهم

مضى بلد باق أحدث له صرماً

ويصفها بالعطاء والإثار على النفس:

منافعها ما ضر، في نفع غيرها

تغذى وتروى أن تجوع وتظمي (٣٩)

وفي رثاء المتنبي لأُم سيف الدولة، يرد الوصف بالحمد والكرم:

أسائل عنك بمدك كل مجد

وما عهدي بمجد عنك خال

يمر بقبرك العافى فيبكي

ويشغله البكاء عن السؤال

وما أهداك للمجدوى عليه

لو أنك تقدرين على فعال (٤٠)

وفي رثاء لأخت سيف الدولة، يرد الوصف بكثرة العطايا وإغالة الملهوفين:

كان فعلة لم تملأ مواكبها

ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

ولم ترد حياة بعد تولية

ولم تفت داعياً بالويل والحرب

كما يتطرق إلى مدى شهرة المرتبة وإلى الحزن الذي عم الجميع حين سماع خبر موتها:

تمشرت به في الأفقواء ألسنها

والبرد في الطرق والأقلام في الكتب

ويتطرق إلى اهتمامات هذه المرأة بالأمور المتصلة بالملك والعلا:

وهمها في العلا والملك ناشئة

وهم أترابها في اللهو واللعب (٤١)

وغنى عن البيان أن العلا والملك، وإغالة المستجدين، وتوزيع الخلع والهبات، إنما هي مما يمدح به القادة من الرجال. وتجدر الملاحظة أن المتنبي في هذه القصيدة يجعل المرتبة تتميز حتى عن القبيلة التي ينتمي إليها كل قومها:

إلى من يفرغ الجاني وبأوى الطريد ويستجير المبتضام

فلا جود غبطة ثوبت بهرجى

مخيلته ولا كرم هشام

وسيمت بحدك العلياء ضيما

وكانت في خيالك لا تضام^(٤٦).

ومع أنه يمكن القول إنه في رثاء النساء يبدو وصف النساء بحسن العبادة، إلى جانب شدة الصون، ملحوظاً في كثير من قصائد الرثاء، كما يظهر في رثاء ابن الرومي لأمه^(٤٧)، ورثاء ابن زيدون (ت ٤٦٣ هـ) لأُم المعتضد وأُم ابن جهور^(٤٨)، وفي كثير من القصائد السابقة، لكن هذا لا يقتضى مع إيراد الصفات الأخرى.

كما سبق يتبين أن ما جاء في نصي الحصري وابن رشيق، لا ينطبق كل الانطباق على الشعر العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، وهو القرن الذى عاش فيه كلا الناقلين. وهو قد ينطبق على صورة المرأة في الغزل ولكنه لا ينطبق على صورة المرأة في الشعر بصفة عامة في جميع المجالات.

ب - ذكر اسم الأم في الشعر والنسب إليها:

وعند النظر في نص ابن الأثير السابق، حيث يقرر أن العرب لا تذكر اسم الأم في الشعر عند المدح، وأن العرب إنما يعمد بعضها بعضاً بذكر اسم الأم ومقارنته بما هو موجود في الشعر العربي القديم حتى القرن الثاني الهجري، نجد الأمر يختلف عما ذكره ابن الأثير.

في الشعر الجاهلي نجد النافذة يرنى فينسب المرثى إلى أمه:

بعد ابن هاتكة الشاوى على أبوى

أضحى ببلدة لا عم ولا عمال

سهل الخليقة، مشاء بأقدمه،

إلى ذوات الدرى، حمال أنقال^(٤٩)

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرها

فإن في الخمر معنى ليس في العنب^(٤٢).

وهذه الصفات قد تتفق مع ملاحظة ابن رشيق السابقة عن الاختلاف في «رثاء نساء الملوك وبنات الأشراف وغير ذوات محارم الشاعرة»، وإيراده رثاء المتنبى لأُم سيف الدولة وأخته مثلاً على ذلك. ولكن هذه الملاحظة نفسها تتناقض مع فكرة تعميم ضيق الصفات في رثاء المرأة.

وصفات الكرم والإجارة والإغاثة والجلد وكتمان السر، ظلت تظهر في رثاء النساء سواء كن من «ذوات محارم الشاعرة» أو من غيرهن. يبدو ذلك واضحاً في رثاء أبى فراس الحمداني (ت ٣٥٧ هـ) لأمه:

ليبكك كل مضطهد مخوف

أجرتيه، وقد عز الجبير

ليبكك كل مسكين فقير

أغثتيه، وما في العظم ربر

أيا أماء، كم هم طويل

مضى بك لم يكن منه نصير

أيا أماء كم سر مصون

بقلبك مات ليس له ظهور^(٤٣)

وكذلك في عدد من القصائد التي رثى بها الشريف الرضى (ت ٤٠٦ هـ)^(٤٤)، والشريف المرتضى (ت ٤٣٦ هـ) النساء^(٤٥). كما تبدو في رثاء سبط بن التعاويذى (ت ٥٨٣ هـ) لزوجته عماد الدين:

كأن وقارها يوم استقلت

بها الأعتاق رضوة أو شمام

تسير على الملوك لها احتشام

وللآمال حوليها ازدحام

.....

ويخاطب جرير، عبد العزيز بن الوليد (بن عبد الملك)،
في سياق مدحه له فيقول:

أبينما يدعوا إلى غيرك الهوى

وما من خليل يا بن ليلى نبادله

ويوجه الخطاب إلى جرير بن يزيد البجلي مادحا بقوله:

يا ابن العوائك محير الصالحين أبا

قد كان يدغني من رشكم كنف

و«العوائك» هنا تشير إلى عدد من جذات الممدوح
كلهن يحملن اسم عائكة. ويمدح هشام بن عبد الملك
فيذكر اسم جدته مرة بنت مر:

مما أولاد مرة بنت مر

إلى العلياء في الحسب العظيم (٥٢).

ومرة بنت مر كانت أم النضر بن كنانة وهو أبو قريش،
كما يذكر المبرد في إشارته إلى هذه القصيدة. ويحمد
الأحوص يمدح عبد العزيز بن مروان فيكرر في قصائده
ذكر اسم أمه ليلى:

إني رأيت ابن ليلى، وهو مصطنع

موفقا أمره حيث اتوى رشد

.....

أغر لمروان وليلى كأنه

حسام جلت عنه الصياقل قاطع (٥٣).

إن الأمثلة السابقة تظهر بوضوح أن ذكر اسم الأم
والنسبة إليها ظل يرد في الشعر في مجال المدح والفخر
حتى القرن الأول الهجري أو بعده بقليل، وأن ما ذكره
ابن الأثير من عدم ذكر أسماء الأمهات عند المدح ليس
صحيحاً.

أما إشارته إلى أن أسماء الأمهات إنما تذكر عند
التعير والثلب، فيبدو أنه أغفل أن هذا يقابل التمدح أو

ويحمد حسان بن ثابت يمدح الفاسانة فينسبهم إلى
جدتهم مارية:

أولاد جفنة حول قبر أبيهم

قبر ابن مارية الكريم المفضل

وكذلك في الإسلام يمدح حسان أيضا يمدح النبي ﷺ
فيذكر اسم أمه:

يا بكر أمنة المبارك ذكره

ولذلك محصنة بسعد الأسعد

وروى جعفر بن أبي طالب فيذكر اسم أمه:

بعد ابن فاطمة المبارك جعفر

غير البرية كلها وأجلها (٥٥).

وفي العصر الأموي، يمدح ذكر أسماء الأمهات يتكرر
في ثنائيا المدح، في أشعار الفرزدق وجرير، كما يتكرر في
ثنائيا الفخر، عند الفرزدق. يشير الفرزدق إلى نفسه
مفتخرا:

أنا ابن عقال وابن ليلى وغالب

وفكاك أغلال الأسير المكفر

.....

فلو كنت من أكفاه حذراء لم تلم

على دار مى بين ليلى وغالب

ويشير إلى عثمان بن عفان في سياق المدح بقوله:

إذا ذكرت عيونهم ابن أروى

ويوم الدار أسبلت انسكابا

ويقول مخاطبا أحد أحفاد عثمان:

نمى الفاروق أمك، وابن أروى

أهاك فأنت منصعع النهار (٥٦).

إن ما سبق يبين أن النصوص النقدية الثلاثة للحصري وابن رشيق وابن الأثير، لا تستند إلى أصول ثابتة في الشعر العربي القديم، وأن هناك عدداً من الشواهد يخالفها. مع ذلك، يظل السؤال قائماً: من أين تولدت إذن هذه التفسيرات النقدية بالنسبة إلى المرأة عند هؤلاء النقاد؟ ويبدو أن النظر في الشعر المتصل بالمرأة وملاحظة مدى ونوع التطور الذي طرأ عليه قد يلقيان الضوء على التفسيرات.

أ - يمكن الملاحظة، أنه في الشعر القديم يتكرر ورود الحوار أو النجوى، مع امرأة يذكر الشاعر اسمها، قد تكون هذه المرأة ابنة الشاعر مثل قول الراعي:

أخيلد إن أباك ضاف وساده

همان باتا جنبه ودخيلا (٥٧)

وقد تكون زوج الشاعر مثل قول جرير:

تمزت أم حذرة، ثم قالت

رأيت الواردين ذوى امتياح

.....

ثقى بالله ليس له شريك

ومن عند الخليفة بالنجاح (٥٨)

وقد تكون امرأة لا تبين، في القصيدة، علاقتها بالشاعر أو قرابتها له، في مثل قول أبي ذؤيب الهذلي:

تقول أسيمة ما لجسمك شاحبا

منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع (٥٩)

أو قول الفرزدق:

تقول ابنة الفسوى مالك هاهنا

وأنت تسمى مع الشرق جانبه (٦٠)

الفخر بالأم. وعلى سبيل المثال، حين يهجو حسان ابن ثابت أبا سفيان بن الحارث بن عبد المطلب، فيذكر أن جداته لم يقربهن المجد، وأنه مادام ينتمى إلى «سمية» وسمراء» فيظل مغلوباً:

ومساوولدت أفناء زهرة منكم

كريمما ولم يقرب عجائزك المجد

وإن اسراً كانت سمية أمه

وسمراء مغلوب إذا بلغ الجهد (٥١).

يتضمن النفي في عبارة «لم يقرب عجائزك المجد» إثبات أن هناك عجائز غيرهن قريبات من المجد. واستعمال اسم العلم في «كانت سمية أمه وسمراء» في سياق البيت لا يعنى التعبير بمجرد ذكر أسماء هؤلاء الجدات، وإنما يلمح إلى شهرتهن في ناحية سوء، مثلما أن إيراد اسم الأم في سياق المدح أو الفخر في الأمثلة السابقة يرمي إلى الاشتهار بمجد أو منزلة نفى الشاعر عن إيضاها.

ويبدو في منطق الشعر أن صفات الأم تنتقل إلى الأبناء كما في قول جرير:

إن الكريمة ينصر الكرم ابنها

وابن اللقيمة للقام نصور (٥٥)

وكما في هذين البيتين من الشعر القديم اللذين أوردتهما الزمخشري في كتابه (أساس البلاغة):

فلو كنتم لمكبسة أكاست

وكبس الأم يظهر في البنينا

ولكن أمكم حمقت فجعلتم

غشائاً ما نرى فيكم سمينا (٥٦)

إذن، من الواضح - حسب منطق الشعر هنا - أن الكرم واللؤم، والكيس والحمق، ينتقلان إلى الأبناء من الأمهات، وأن الفخر بالنسبة إلى الأمهات ليس - كما ذكر ابن الأثير - من لغو الحديث، وإنما هو متداول في الشعر العربي القديم.

ويبدو واضحاً أن هذه التقاليد لم تكن قاصرة على الرسائل وإنما شملت الشعر أيضاً. وفي نص القلقشندی السابق تظهر هذه الفكرة مرتبطة بالتمهيز وعلو المكانة لهؤلاء النساء حتى إن أسماءهن لا يصرح بها. ولعل مما يكشف فكرة الترفع بالنسبة إلى المرأة النبيلة في عدم ذكر اسمها، ما ذكره المتنبي في رثائه لأخت سيف الدولة «خولة»؛ حيث أورد الصيغة الصرفية «فعلة» بدلا من ذكر اسمها صريحا:

كأن فعلة لم تملأ مواكبها

دهار بكر ولم تغلغ ولم تهب (٦٥)

وينبثق من هذا أن ما أشار إليه ابن الأثير من عدم ذكر اسم الأم، أو عدم النسبة إليها، ينطبق على تقاليد متأخرة طرأت على الشعر، جعلت من غير اللائق ذكر اسم الأم، وجعلت النسبة إليها تنحسر من الشعر.

وعند البحث عن تفسير لنشوء هذه التقاليد، يمكن إرجاع فكرة عدم ذكر أسماء النساء النبيلات إلى المبالغة في فكرة الصون لهؤلاء النساء. ولكن يظل منشأ الغلو، في فكرة الصون هذه، بحاجة إلى دراسة تاريخية تتبع أسباب ومراحل هذا التطور. وإن كانت تَجْدُر الملاحظة أن شعر الغزل بعد القرن الثاني أصبحت معظم أسماء النساء المتداولة فيه، إن لم يكن جميعها، أسماء جوار (٦٦). ورسالة الجاحظ عن القيان تشير إلى الصورة العامة للمجوازي وما يحدث في بيوت النخاسين من مفاسد. وهذا قد يحمل معه أن النظر إلى المحبوبة أصبح يتجاذبه جانبان: الإعجاب الشديد بها، والشعور باعتدال مكانتها لكونها متعة تعرض وتشتري وتباع (٦٧)، وربما كان لهذا أثره في المبالغة في صون أسماء النساء الحرائر.

أما بالنسبة إلى التطور في عدم المدح أو الفخر بالانتماء إلى الأم، فيمكن تفسيره على مستويين: أحدهما سياسي والآخر اجتماعي. على المستوى الاجتماعي، انتشرت مع الفتح الإسلامية ظاهرة أمهات

لكن هذا الحوار نادراً ما يواجهنا في الشعر مع نهاية القرن الثاني. كذلك اختفت مع مرور الزمن ظاهرة توجيه الخطاب إلى امرأة، التي تتكرر في الشعر القديم، أو الحديث عن العاذلة التي يذكر الشاعر أنها تلومه على إسرافه في الكرم، أو على شربه الخمر، أو على هربه من القتال، أو تعرض نفسه للخطر، أو غير ذلك (٦٨)، عدا استثناءات ضعيفة، مثلما يظهر في بعض قصائد أبي نواس وأبي تمام (٦٩).

ب - كذلك يمكن ملاحظة أنه، بعد أن كان الشعراء مثل الفرزدق وجبرير يذكرون أسماء زوجاتهم في الشعر دونما حرج، أصبح من النادر أن يذكر الشاعر اسم زوجته في الشعر. ويمكن القول إنه منذ القرن الثاني الهجري تقريباً، أخذ ذكر أسماء الأمهات في الشعر عند المدح أو الفخر يتضاءل إن لم يتلاش تماماً. ويظهر واضحاً في قصائد المدح في ديواني أبي تمام والبحتري عدم ذكر اسم أم الممدوح وكذلك عدم نسبته إليها، بل نجد أنه عند رثاء أمهات الممدوحين أو التعزية فيهن لا تذكر أسماءهن. إن قصائد المتنبي في القرن الرابع مثلاً في تعزية سيف الدولة عن أمه وأخته الصغرى لم الكبرى، وتعزية أبي شجاع عن عمته (٧٠)، وكذلك عدد من قصائد الشريف الرضي والمترضي في القرن الخامس في رثاء النساء، كلها لا تحمل ذكراً لاسم المرثية.

ويبدو أن تطوراً معيناً جعل من التقاليد المتبعة عدم ذكر أسماء النساء النبيلات. يقول القلقشندی في سياق بسطه للعرف المتبع في كتابة الرسائل الرسمية، متابعا في ذلك ما أورده أبو جعفر النحاس (ت ٣٣٨) في كتابه (صناعة الكتاب):

«إن كان المكتوب إليه أم الخليفة، كتب للسيدة أم فلان أمير المؤمنين وإن كانت امرأة رجل جليل كتب للحرمة أم فلان، ولا يكتب اسمها، هذا ما كان عليه الحال في زمن النحاس في خلافة الراضى وما حولها» (٧١).

الاجتماعية التي تستند عليها السياسة، وكل الذي حدث هو نفى دور الأم أن تكون طرفاً ذا قيمة في حمل النسب.

- • -

قد لا يمكن القطع، بالنسبة إلى السمات المعنوية للمرأة في الشعر، أن تطوراً عمالماً لما حدث لذكر اسم المرأة، في الشعر حدث لها. إن المدح بالسمات المعنوية لم يتوار، وإنما استمر يظهر في رثاء المرأة حتى زمن متأخر كما بدا في أمثلتها السابقة. مع ذلك لا يمكن القول إن تعميم صورة المرأة في الغزل كان مجرد خلط بدا في نصي الحصري وابن رشيق عند إشارتهما إلى ضيق الصفات.

ولعل الرجوع إلى الكتابات الأدبية النثرية المتصلة بالمرأة، في حدود ذلك العصر، يحمل شيئاً من الإيضاح. وكتاب الحصري (زهر الآداب) يسترعى الانتباه فيه بخصوص نثرية تضمن كتابات لـ «أهل العصر» ترد في بعضها الإشارة إلى المرأة بصورة تشف عن الانقراض حيناً، وتشف حيناً آخر عن حساسية بالغة بالنسبة إلى زواج قريبات الرجل، حتى إن هناك من يكره أن تتزوج محاربه، ويرى في هذه الكراهية «سمو نفس، وعلو همة» (٧٠).

وفي (كتاب العمدة) يرد لابن رشيق، أيضاً، نص آخر يتصل بالمرأة والشعر. ففي سياق إشارته إلى أنه «على شدة الجزع يبنى الرثاء» وأن النساء يجدن الرثاء، يحلل هذه الظاهرة بأن ذلك «لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة» (٧١). وليس هنا مجال نقاش صحة هذه الفكرة النقدية. ولكن يسترعى الانتباه أن ابن رشيق لم يجعل ذلك أثراً من آثار الرحمة ورقة القلب عند النساء، على سبيل المثال، وإنما جعله أثراً من آثار الخور وضعف العزيمة. وابن رشيق لا يذكر هذا على أنه رأيه الخاص في المرأة، وإنما يستعمله على أنه أمر معروف.

الولد، وأصبح عدد ليس بالقليل من الخلفاء والأمراء وأشراف القوم ينتمون إلى هؤلاء الأمهات. وقد دأب أبناء الحرائر على النظر إلى أنفسهم على أنهم أكثر شرفاً من أبناء الإماء (وهذا تمدهم به التقاليد العربية القديمة). من هنا كانت وسيلة الأشراف لإثبات تساويهم في شرف النسب مع إخوتهم وبنى عموميتهم من بنى الحرائر هو التهوين من جانب الانتساب إلى الأم. ومن هنا انتشرت فكرة كون الفخر بالأنساب إنما يعود للآباء وحدهم، وأخذت تظهر فكرة أن الأمهات مجرد أوعية لا تقدم ولا تؤخر.

يقول أحد شعرائهم:

لا تثمن امرأ من أن تكون له

أم من الروم أو صفراء دجاء

فرب معربة ليست بمنجبة

وربما أنجبت للفحل عجماء

وإنما أمهات القوم أوعية

مستودعات وللأحساب آباء (٦٨)

وعلى المستوى السياسي، كان منذ الخلفاء العباسيين النظري في استحقاقهم للخلافة هو أنهم من آل البيت لأنهم ينتمون إلى العباس عم النبي (ﷺ). أما العلويون، وهم الذين يخشى العباسيون منافستهم، فقد كان سندهم هو أنهم - إلى جانب كون جددهم علي بن أبي طالب ابن عم النبي (ﷺ) وهذا مماثل قرابة بنى العباس للنبي (ﷺ) - هم أيضاً أبناء فاطمة ابنة النبي (ﷺ) وهذا يجعلهم أقرب إلى النبي (ﷺ)، وبالتالي أحق بالخلافة. ومن هنا كان لا بد للعباسيين أن يثبوا فكرة التهوين من النسبة إلى الأم، وأنها لا تعنى شيئاً، وأن النسب لا يكون إلا بالرجال، وذلك لتبطل دعوى العلويين بوجود ما يميزهم في نسبهم عن بنى العباس (٦٩). وقد ظل التفاضل بالأنساب مهماً بالنسبة إلى التقسيمات

هو السائد في الأوساط الأدبية التي يتصل بها البحري، ومن هنا لم يشعر البحري بضرورة هذه الصورة التي يقدمها في مجال العزاء (٧٥).

وما يشير إلى وجود احتقار النساء في ذلك العصر بصورة تلفت النظر، ما أورده الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) في أحد نصوصه في سياق يبرر فيه ذكره لما عده من محاسن النساء:

«ولكننا رأينا ناسا يزرون عليهن أشد الزرية،
ويحتقرونهن أشد الاحتقار، ويحسونهن أكثر
حقوقهن، ، فلذلك ذكرنا جملة ما
للنساء من المحاسن» (٧٦).

واستعمال الجاحظ صيغة التفكير «ناسا» يشير إلى أن هذا الاتجاه ليس عاماً، لكن لا يمكن تحديد إن كان هذا الاتجاه يوجد في فئات مختلفة أم أنه يوجد في فئة خاصة أو طبقة معينة؛ إذ لم يبين الجاحظ ذلك. وبطل الأمر بحاجة إلى دراسة تاريخية (٧٧).

والى جانب ذلك، يمكن ملاحظة طغيان دلالة الجنس في استعمال لفظي النساء والمرأة في «أبواب النساء» في الكتب الأدبية المؤلفة في حدود القرن الثالث وما تلاه. ويكشف النظر في هذه الأبواب عن أنها تكاد تقتصر على الأحاديث الطريفة المتصلة بالزواج والجنس. والحديث عن النساء في هذه الأبواب أصبح مقاربا للحديث عن الطعام. يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه (عيون الأخبار) مشيراً إلى باب النساء:

«والكتاب العاشر (كتاب النساء) وهذا الكتاب مقارب لكتاب الطعام، والعرب تدعو الأكل والنكاح الأطيبين فتقول: قد ذهب منه الأطيبان، تردهما، فضممته إليه وجعلتهما جزءاً واحداً. وفيه الإخبار عن اختلاف النساء في أخلاقهن وخلقهن وما يختار منهن للنكاح وما يكره واختلاف الرجال في ذلك ...» (٧٨).

والرجوع إلى دواوين كبار الشعراء المحدثين بين القرنين الثاني والثالث، مثل البحري وأبي تمام وابن الرومي، يوضح أن ذكر المرأة أصبح يكاد يكون مقصوراً على الغزل. إلى جانب هذا يسترعى الانتباه في شعر البحري (ت ٢٨٤ هـ) قصيدة يعزى فيها محمداً بن حميد الطوسي عن ابنته فيقول فيها:

١٠ - أتبكي من لا ينزل بالسـ

بف مشيحاً ولا بهز اللواء

١١ - والفنى من رأى القبور لما

طاف به من بناته أكفاء

.....

١٣ - قد ولدن الأعداء قدما وورثن التلاد الأفاصى البعداء

١٤ - لم يعد كثرهن «قبس نيم» حيلة بل حمية ولواء

.....

٢٠ - وتلفت إلى القبائل فانظر

أمهات ينسبن أم أباء

٢١ - ولعمري ما المعجز عندي إلا

أن تهبت الرجال تبكي النساء (٧٢).

هذه القصيدة وهي تتضمن العزاء، احتوت إشارات كثيرة، خلاصتها تهوين فقد البنت، واعتباره ميزة نبوية أن يقدرها ذوو المزايا من الرجال «والفنى من رأى القبور لما طاف به من بناته أكفاء». وليس موضع الاهتمام هنا مناقشة صحة المعلومات التي تحملها القصيدة، إلا فإن ديوان الفرزدق يوجد فيه الفخر أن جده كانت تستغيث به الأمهات كي يفتدى بناتهن الوليدات بماله وينقذهن من الوأد (٧٣). وقد سبقت الإشارة إلى النسبة إلى الأمهات. ومن المعروف أن عدداً من القبائل العربية القديمة تنسب إلى الأمهات (٧٤)، ولكن المهم هو كون القصيدة تبدو مؤشراً يبين أن النظر إلى المرأة على أنها في مكانة دنيا وهذا مصدر شر، كان موجوداً وربما كان

من الواضح أن ما يعنى به الباب الذى يحمل عنوان «النساء» هو العلاقة الغرامية بين الرجل والمرأة. وما كتبه الجاحظ عن المرأة تحت عنوان «النساء» أو «القيان» يدخل تحت هذه الصورة من أن المرأة أنثى وظيفتها إسباغ المتعة على الرجل، ويتركز تحديد مواهاها ومساوئها من هذه الزاوية فقط^(٧٩). وما كتبه ابن عبد ربه فى كتابه «العقد الفريد» فى باب النساء أيضاً لا يخرج عن هذا النطاق^(٨٠).

ومع أن هذا لا يعنى أن الجاحظ، أو ابن قتيبة، أو ابن عبد ربه، لا يشيرون على الإطلاق إلى أخبار النساء حين تتصل بشؤون الحياة الجادة؛ إذ هم فى الواقع يشيرون إلى مثل هذه الأخبار، فى غير أبواب النساء^(٨١)، ولكن ما تعنيه الأبواب السابقة هو أن لفظ «النساء» نفسه أصبح أقرب للدلالات المرتبطة باللهو والمتعة منه للدلالة على جنس إنسانى يقابل جنس الرجال. وارتباط دلالة النساء أو المرأة باللهو أو الجنس واقترائه باحتقار المرأة ربما بدا قائماً فى لغات أخرى، غير أن هذه الدلالة لم تكن تطفئ فى الأدب العربى القديم على هذين اللفظين - فى ما أرى - قبل القرن الثانى الهجرى^(٨٢). وبطل الأمر أيضاً بحاجة إلى دراسة لغوية تتبع تطور دلالات الألفاظ حتى تتاح لنا رؤية أفضل فيما يتعلق بهذا الصدد.

وليس الهدف هنا إنكار أن يكون قد وجد فى الشعر القديم أبيات تحمل ازدراء للمرأة أو قسراً لدورها على المتعة فقط، ولكن تبين أن هذه الصورة لم تكن هى الصورة البارزة أو الطاغية فى هذا المجال.

إن هناك أبياتاً للفردق يتعالى فيها أن يبكى على موت امرأة:

يقولون زر حدراء، والشرب دونها

وكيف بشئ وصله قد تقطعا

ولست وإن عزت على بزازر
تراها على مرسومة قد تضععضا
وأهون مفقود إذا الموت ناله،
على المرء من أصحابه من تقنعا
يقول ابن خننير بكيت، ولم تكن
على امرأة عيني، إخال، لقدعما
وأهون رزه لامرئ غير عاجز
رزية مرج الروادف أفرعها^(٨٣)

ومع ذلك، لا يمكن أن تؤخذ أبيات الفردق هذه على أنها تعبر عن اتجاه عام فى الشعر فى عصره يحمل احتقاراً للمرأة. فقد سبقت الملاحظة عن المديح بذكر الأمهات عند عدد من الشعراء فى ذلك العصر. ومن المعروف أن لجرير مثلية رائعة فى زوجه، انتشرت انتشاراً واسعاً عند الرواة وفى كتب الأدب، سواء فى ذلك العصر أو بعده^(٨٤). والبكاء يرد فى رثاء الزوجة دونما حرج كما فى أبيات مالك بن المزموم فى رثاء زوجه «طفقت شؤون عيني عليك تدمع»^(٨٥).

كذلك لا يمكن أن تؤخذ هذه الأبيات على أنها تعبر عن احتقار الفردق للمرأة على وجه الإطلاق. فقد مرت بنا أمثلة من شعر الفردق نفسه ملأى بالإشارة إلى الأمهات عند الفخر والمديح، وليس معنى هذا البحث النظر فى موقف الفردق أو مواقف الشعراء الخاصة من المرأة، ولكن الذى يعنيه هو ما يعرض فيه الشعر للقيم المتصلة بالمرأة.

ومن الواضح أن المرأة التى يشار إليها هنا تقتلص صورتها فى الأبيات لتقتصر على «مرج الروادف أفرعها» المظهر الجسدى المتصل بالآثار غريزة الرجل. وعلى هذا، فالبكاء على فقد هذه المرأة ليس إلا بكاء لفقد شئ يتصل بالغريزة. وبالتالي لا يؤثر فقدتها جوهرها على حياة الجماعة، ولا حياة الزوج^(٨٦). ومن هنا يأتى تعالى الشاعر على البكاء^(٨٧)، وتصبح «أهون مفقود إذا الموت ناله»، وتصبح «أهون رزه لامرئ غير عاجز».

سبقت الملاحظة أن شعر الغزل بعد القرن الثاني أصبحت معظم أسماء النساء المتداولة فيه، إن لم يكن جميعها، أسماء جوار، وأن الصورة العامة للجوارى فى بيوت النخاسين ترتبط بالمفاسد والشور، وهذا قد يحمل معه أن النظر إلى المهبوبة أصبح يتجاوزه جانبان: الإعجاب الشديد بها، والشعور باعتدال مكانتها، وربما كان لهذا أثر البالغ فى تدنى مكانة المرأة فى الشعر وتقلص الصفات المعنوية لها كما بدا فى أبيات ابن الرومى التى أوردها الحصرى فى نصح السابق.

إلى جانب هذا، يمكن الملاحظة أن الأدب العربى تعرض لروافد أجنبية من الأمم التى دخلت الإسلام، والتى أسهم أنهاؤها فى صياغة الفكر العربى فى جانب أو آخر من طريق مروياتهم أو كتاباتهم. إنه من المحتمل جداً أن تكون الثقافة العبرية، وقد دخل من الإسرائيليات ما دخل فى تراثنا، نقلت جانباً من النظرة إلى المرأة فى الثقافة العبرية (٩٣) إلى الثقافة العربية فى الإسلام. كذلك من المحتمل أن تكون الثقافة الفارسية قبل الإسلام قد نقلت النظرة الفارسية للمرأة إلى الكتابات الأدبية العربية. وقد كان كثير من ذوى المراكز المهمة فى الثقافة الإسلامية فى القرن الثانى يتمسكون إلى أصول فارسية تعزى بثقافتها هذه. وعلى سبيل المثال ما تجده فى رسالة الجاحظ عن «القيان»، وهو قد حرص فى بدايتها ونهايتها على الإشارة إلى أن الذى كتبها عدد من الأشخاص وردت أسماءهم فى مطلعها يهدفون إلى الدفاع عن القيان.

يبدو للمرأة فى هذه الرسالة شيئاً للمتاع؛ وإنما هن بمنزلة المشام والتفاح الذى يتساده الناس بينهم. ويبدو فى الرسالة إلحاح للرأى المصوب إلى الجوس حول زواج الرجل بمحارمه، وكونه لا شيء يقبحه لولا حرمة الدين (٩٤). وبغض النظر عن أن هذه الرسالة يتخذ فيها الجاحظ جانب الهزل، يبدو فيها أثر ما من الثقافة الفارسية.

ويمكن لرجاع هذا التفاوت الضخم بين الأبيات السابقة التى تزدري المرأة، والفخر بالأمهات فى شعر الفرزدق، إلى صورة من صور المقابلة بين الأم والزوجة التى ترد أحياناً فى الشعر القديم؛ حيث يظهر التقابل بين صورة الأم والزوجة والجنوح إلى إعلاء دور الأم (٨٨).

يقول صخر بن الشريد:

فأى امرئ ساوى بأم حليلة
فلا عاش إلا فى أذى وهوان (٨٩)

ويقول عروة بن الورد:

فإنى ولياكم كذى الأم أرهنت
له ماء عينها، تفدى وتحمل
فلما لرجت نفعه وشبابه
أنت دونها أخرى جديداً تكحل
فباتت لحد المرفقين كليهما
توحوش بما نابها، وتولول (٩٠)

وصورة الزوجة هنا يبدو فيها الإلماح إلى الإغراء وأنت دونها أخرى جديداً تكحل.

والصور الشعرية التى تبدى فيها تشرب الرجل الذى يفضل زوجه، أو يقبل رأبها، إنما باتى فيها التشرب من حد هذا انصياعاً للفرقة وحدها (٩١)، إذ يقترب الإلماح إلى الناحية الجنسية بالإيماء إلى ضعف الرجل أمام رغباته ونسيان ما هذا ذلك.

وقد يشير هذا إلى ازدواج النظرة إلى المرأة عند العرب فى القديم بين المرأة الأم، والمرأة المحببة أو الزوجة، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين (٩٢). لكن هذا لا يجعل - على الإطلاق - النظرة العامة للمرأة فى الشعر ترتبط بالنقص.

يمكن القول هنا إن تطوراً ملحوظاً حدث فى الشعر العربى يمثل فى اختفاء اسم المرأة والحوار معها من الشعر فى غير الغزل، وهذا ما سبقت الإشارة إليه. وقد

على تطور صورة المرأة في الشعر منذ القرن الثاني،
كذلك له أهميته في تبين القسم التي ينظرها النقاد
للشعر (١٥).

إن البحث حول الروافد الثقافية الأجنبية التي
مازجت الثقافة العربية أو أثرت فيها، فيما يتصل
بالنظرة إلى المرأة، له أهميته البالغة في إلقاء الضوء

الهوامش:

- ١ - يمكن النظر، على سبيل المثال، في الدواوين التالية: ديوان ابن قلايس الإسكندري (ت ٥٦٧ هـ)، تحقيق سهام الفرج، (الكويت: دار العربية، ١٩٨٢م)، ج ١، وديوان ابن البية المصري (ت ٦١٩ هـ)، تحقيق عمر محمد الأسعد، ط ١، (دمشق: دار الفكر، ١٩٦٩م)، وديوان حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٢م)، وديوان علي الدين الخلي (ت ٧٥٢ هـ)، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢م)، حيث لا يكاد يوجد ذكر للمرأة في غير الفول، وفي ديوان الخلي، يبدو حتى في الفول الاتجاه لاستعمال صيغة المذكر واضحاً.
- ويمكن المقارنة، على سبيل المثال، بين ما سبق، والمفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام حارون، ط ٤ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، وديوان العرب، مجموعات من ديوان الشعر ٤١ هـ، حيث تبدو الإشارة إلى المرأة في الفول وغير الفول، مثل لوم المرأة زوجها ص ٧٤، ب ١٣، والشعر بالجنات ص ٢٣٩، ب ١٩، وكرم الأمهات ص ٢٥٨، ب ٣، ٤، وكذلك في الأصمعيات، مجموع أشعار العرب الجزء الأول، وهو مقتطع على الأصمعيات وبعض قصائد لغوية، اعني بتصحيح وترتيب وليد بن الوليد ط ١ (بيروت: دار الأفاق الجديدة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م)، لوم المرأة زوجها لخصيفه نفسه للمهالك، ص ٦١، ب ١، ١١، والحيث عن الأم والزوجة ص ٧٢، ب ٧٥، ١ - ٥. وكثير من الدواوين التي سبقت إليها في نهاية البحث الحالي.
- ٢ - علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦ هـ)، الوصاية بين المعنى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد الجاروي ط ٣ (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥١م)، ص ١٨ - ١٩.
- ٣ - ابن رشيق، المعجم في محاسن الشعر وآفائه وقده - تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٣، (القاهرة: المكتبة العجارية الكبرى، ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣م) ج ١، ص ٢٩٩ - ٣٠١، وهو يصح على أن طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد تحولت إلى ما هو أقرب بالوقت وأكمل بأهله، ص ٣٠١.
- ٤ - على سبيل المثال، انظر: عناد غزوان إسمايل، المرأة الغزلية في الشعر العربي، (بغداد: مطبعة الزهراء، ١٣٩٤ - ١٩٧٤م)، حيث يعرض البحث لرقاء المرأة الفصل بالفول. وحسين مجيب المصري، المرأة في الشعر العربي والفارسي والعربي، دراسة في الأدب الإسلامي المقارن، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩)، حيث يصح المؤلف في المقدمة: «وكان هذا الصنيع مفروضاً بالنظر في شعر الحب على الأغلب الأعم، لأن الفول أحفل بذكر المرأة مما سواه من فنون الشعر» ص ٩.
- ٥ - على سبيل المثال، انظر: أحمد محمد الحولي، المرأة في الشعر الجاهلي، ط ٢ (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت) خاصة ص ١٦ حيث يوضح الهدف من البحث. وعبد الحميد فايد، المرأة وأثرها في الحياة العربية، (بيروت: جامعة بيروت العربية، ١٩٧٧).
- ٦ - على سبيل المثال، انظر: يوسف خليل، الشعراء الصماليك في العصر الجاهلي، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩م) في حديثه عن التخلص من المقدمات الطفولية في شعر الصماليك، ص ٢٦٦ - ٢٦٧، ومحمد إبراهيم حرر، رقاء الأم في الشعر العربي من ابن الرومي إلى أبي العلاء المعري، (دمشق: مطابع البيان العجارية، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦م) حيث يعرض سبع قصائد في رقاء الأم لسبع شعراء من القرن الثالث حتى القرن الخامس الهجريين. وقد تبين حياة الشعراء وروا الأم في حياة كل منهم ومدى وجود اسماء خاصة أو مشتركة جعلتهم يتحرون هذا المعنى، ص ٩.
- ٧ - يرى تيري إيجلتون Terry Eagleton أن كل النقد سياسي بمعنى من المعاني، وأن ضرور النقد الحديثة إنما يختلف بعضها عن البعض الآخر «لأنها تتخذ موضوع التحليل بطريقة مختلفة، ولأن لها قيماً ومعتقدات وأهدافاً مختلفة، وعلى هذا تقدم أنظاراً مختلفة من الأساليب لتتبع هذه الأهداف».
- Literary Theory, An Introduction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 212. 11. 2, 14 - 17.
- ٨ - ينطبق هذا حتى على الشعر الفصلي في العصر الحديث الذي يبدو مغموراً على بعض أنظمة المجتمع. انظر: Theodor W. Adorno, 'Lyric Poetry and Society' Critical theory And Society Edited and with an Introduction by Stephen Eric Brinner and Douglas Mackay Kellner New York - London, (Routledge 1989) pp. 157 - 163.
- وانظر ما ذكره Leo Lowenthal من الصلة بين الأدب والمجتمع من أن الشكل الأدبي نفسه، على سبيل المثال، يمكن أن يكون له معان اجتماعية بالغة الاختلاف، في سياقات مختلفة، On Sociology of Literature "Ibid. p. 46.
- ٩ - البحري، الخامسة، نقله من النسخة الوحيدة المحفوظة في مكتبة كلية لندن وأعطى بضبطه وتدونين فهارسه وعلوقاته الأب ليس شيوخه اليسوعي، ط ٢، (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧م)، ص ٢٧٧.

- ١٠ - الخليل، أبو بكر محمد (ت ٣٨٠ هـ) وأبو عثمان سعيد (٣٩٠ أو ٣٩١ هـ) ابنا هاشم، كتاب الأقباء والنظار من أفعال المتقدمين والجاهلية وأحضرين، تحقيق السيد محمد يوسف، (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ج ٢، ص ١، ٣. وقد وثق الخليلان عند الإحراق في البيت «لسنا ندين وأطامها» وكونه محالا.
- ١١ - ابن تيمية، حيون الأبحار. (القاهرة: [نسخة مصورة من دار الكتب] وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، تراندا، ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣ م) ج ١، ص ١١، ١٢. وانظر: حاتم صالح الضامن [صانع]، شعراء مقلون، ط ١، (بيروت: عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧)، ص ٢٤، والرواية هنا «إنا لأخطأ أكبادا».
- ١٢ - يتكرر في الشعر العربي القديم في الزمان ذكر المحتاجين الذين يبتكون على الميت، انظر أمثلة لذلك عند: أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، (بيروت: دار صافر، ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م)، ص ٥٥، الأبيات ١١ - ١٣، والخمسة، ديوان الخمسة، شرح لمحب، تحقيق: أنور أبوسليم (حسان، دار صافر، ١٩٨٨)، ص ١٥٠، الأبيات ٢ - ٤، وص ٢٢٣ البيت ١، وص ٢٨٤ الأبيات ١١ - ١٥. والفرد، ديوان الفرد، (بيروت: دار صافر، ودار بيروت، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م)، ج ١، ص ٥٨٩، ص ١٨٦ (زاد عبد العزيز بن مروان)، ص ٢٧١، ٢٢٣، ٢٢٤.
- ١٣ - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب ولعل الألباب، لمصنف ومضبوط وشرح بقلم: زكي مبارك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٧٢ هـ - ١٩٥٣ م)، ج ٢، ص ٣٧٠.
- ١٤ - العنصل، ج ٢، ص ١٥٤.
- ١٥ - أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ م)، ج ٢، ص ٣١٩.
- ١٦ - السابق، ص ٣٢١.
- ١٧ - السابق، ص ٣١٩.
- ١٨ - حول جعل الشعر القديم معيارا للشعر المتأخر عند بعض النقاد، انظر على سبيل المثال، ما ذكره أبو القاسم الحسن بن بحر الأندلسي، الموازنة بين أبي تمام حبيب ابن أوس الطائي (ت ٢٣١ هـ) وأبي عبادة الوليد بن عبيد الجهمري الطائي (ت ٢٨٤ هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٩) عند نقد بيت أبي تمام «وقول حواشي الحلم»، ص ١٢٨ وما بعدها، وعند مقارنة شعر أبي تمام بأشعار العرب، ص ١٨٧.
- ١٩ - زهر الآداب، ج ١، ص ٣٧٠.
- ٢٠ - يقول لقمان بن جعفر، في حديثه عن النسب الجيد، وهو ما كثر في الأئمة على التهاك في الصباغة وتطهرت فيه المولود على إرمات الرجد واللوعة وما كان فيه النضائي والرقعة أكثر مما يكون فيه من الخلق والجلالة ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعر وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاع في العزيمة ووافق الانحلال والرخاوة، انظر: نقد الشعر، على تصحيحه من: أ. بريانكو، (لندن: ميل، ١٩٥٨)، ص ٦٥.
- ٢١ - العنصل، ج ٢، ص ١٥٦، ١٥٧.
- ٢٢ - العنصل، ج ٢، ص ١٥٧.
- ٢٣ - يقول لقمان بن جعفر، «وأبين الميت إنما هو بمثل ما كان بمدح به في حياته»، نقد الشعر، ص ٤٩.
- ٢٤ - السابق، ص ٣٨ - ٤٣.
- ٢٥ - جميل بن منعم، ديوان جميل بنية، حققه فوزي عطوي، (بيروت: الحركة اللبنانية للكتاب، ١٩٦٩ م)، ص ٨٠. وكعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، صبعة الإمام أبي سعيد السكري، شرح ودراسة: مفيد قمحية (الرياض: دار الخراف للطباعة والنشر، جدة: دار المطبوعات الحسنية، ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م)، ص ١١٠.
- ٢٦ - كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، وإنما يوصلن بالبحل والامتناع، وليس بالوفاء والأمانة، العقد ج ٥، ص ٣٦٨.
- ٢٧ - زهر الآداب، ج ٢، ص ٦٧٣، ٦٧٤. وبعض الأبيات وقصتها موجودة في: كتاب الصبغة على أوام أبي علي في أماليه، لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري (ت ٤٨٧ هـ - ١٠٩٤ م)، (ملحق بكتاب الأمالي لأبي علي الغالي) ط ٣ (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤ م)، ص ١٢٨.
- ٢٨ - أبو علي إسحاق بن القاسم الغالي (ت ٣٥٦ هـ)، فليل الأمالي والنوادر (ملحق بكتاب الأمالي)، السابق، ص ٢٢، ٢٣.
- ٢٩ - الجاحظ، البيان والبعين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٣، (القاهرة: مؤسسة العاصمي [مكتبة الجاحظ، الكتاب الغالي]، ١٩٥٥)، ج ٢، ص ٦٩، ٦٨. وانظر أيضا الأمالي، للرجع السابق، ج ١، ص ٢٥٨، ٢٥٩.
- ٣٠ - الرازي النعمري، شعر الرازي النعمري، دراسة وتحقيق: نوري حمودي القيسي، وهلال ناجي، (بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م)، ص ١٢٨، ولم يرد في النص أنه إضافة عن الشخص الذي توجه إليه القصيدة الخطاب، ولكن البيت ٦ وردت فيه الإشارة إلى «أين أبي سليمان»، كذلك وردت في

الهامش (١) «قدم المبكرى للبعين الأول والثاني بقوله: قال الراعي بمدح يزيد بن معاوية بن أبي سفيان»، ص ١٣٧. انظر أيضاً: ابن طباطبا، هيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، (الرياض: دار العلوم ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص ٣٦. وقد أثبت في البيت الثالث «ذكرها للمعروف» وهي رواية ابن طباطبا.

٣١ - انظر ما يلي هامش ٣٤.

٣٢ - هيار الشعر، ص ٣٦.

٣٣ - إحسان عباس، محقق، شعر الجوارح، (بيروت: دار الثقافة ١٩٢٣)، ص ١٧.

٣٤ - الحلة: الحصلة، لسان العرب، مادة: خلل، (بيروت: دار صادر ودار بيروت ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م)، مج ١١، ص ٢١٦ ع ١. و«حلات صدق» تفيد هنا الحلال المرضية. يقول الزمخشري في أساس البلاغة: «وهو رجل صدق، وهم قوم صدق، وله قدم صدق، وكذلك كل ما كان رضا» (القاهرة: دار مطابع الشعب، ١٩٦٠م) مادة: صدق ص ٥٢٥. وفي لسان العرب «رجل صدق، مضاف بكسر الصاد، ومعناه نعم الرجل هو، وامرأ صدق كذلك» وأيضاً «إنما الصدق الجامع للأوصاف الحميدة...» قال الخليل: «الصدق الكامل من كل شيء». يقال: رجل صدق وامرأ صدقة، مادة: صدق، مج ١، ص ١٩٤ ع ١، وص ١٩٦، ع ١.

٣٥ - هي أبيات ثلاثة من قصيدة تنسب لسعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت، ونسبها البلاذري مع شيء من الشك إلى الأحوص، انظر: شعر الأحوص الأنصاري، جمعه وحققه: عادل سليمان جمال، (القاهرة: وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر المكتبة العربية، القرائن ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م)، ص ٢١١.

٣٦ - المفضل الضبي، المفضليات، ص ١٠٩.

٣٧ - عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد، ضمن: ديوانا عروة بن الورد والسموأل، (بيروت: دار صادر ودار بيروت ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م)، ص ٢٩.

٣٨ - ديوان أوس بن حجر، ص ص ٢٦، ٢٧. وأيضاً الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط ٢، (القاهرة: شركة مصطفى الباني الحلبي، المكتبة الجاحظ، الكتاب الأول ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م)، ج ٣، ص ٧١.

٣٩ - أبو الطيب المنسي، ديوان أبي الطيب المنسي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهرسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الإياري، وعبد الحفيظ شلي، (القاهرة: شركة مصطفى الباني الحلبي، ١٣٩١هـ - ١٩٧١م)، ج ٤، ص ١٠٦، ب ٢٠، ص ١٠٣، ب ٧، ٦.

٤٠ - السابق، ج ٣، ص ١٤، ب ١٩ - ٢١.

٤١ - السابق، ج ١، ص ٨٨ ب ٩، ٨٠، ١٠، ص ٨٩ ب ١٥.

٤٢ - السابق، ص ٩١، ب ٢٠. ولكن البيت الذي يسبق هذا مباشرة يقول:

فإن تكن خلقت أنثى لقد خلقت
كريمة غير أنثى العقل والحسب

والبيت هنا يثبت لهذه المرأة أنها «خلقت أنثى»، ونفى أن تكون «أنثى العقل والحسب». وقد يستدعي هذا للنهن أن الثابت مرتبط بعدم النبل، ولذا توصف هذه المرأة لتميزها بأنها «كريمة غير أنثى العقل والحسب».

والعودة إلى الاستعمالات اللغوية للفظي الثابت والتذكير في اللغة العربية تشير إلى أن دلالات التذكير ترتبط بالشدة والصلابة، ودلالات الثابت ترتبط بالسهولة واللين. وقد ورد في لسان العرب في مادة: أنث «أُنْثُ أَرْضٌ مَعْنَاهُ وَأَنْثَةٌ سَهْلَةٌ مَبْنِيَةٌ، خَلْقَةٌ بِالنِّبَاتِ، لَيْسَتْ بِمُغْلِظَةٍ (...)» و«لَيْدَ أَنْثٍ: لَيْنٌ سَهْلٌ (...)» ومن كلامهم: «لَيْدَ هَمِيَّتْ أَنْثٌ طَبِيبُ الرِّجَّةِ، حَرَّتِ الْعُرْدُ. وَزَعَمَ ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ أَنَّ الْمَرْأَةَ إِذَا سَمِعَتْ أَنْثَى، مِنْ الْبَلَدِ الْأَنْثَى (...)». ويقال هذه المرأة أنثى إذا مدحت أنها كاملة من النساء، كما يقال: رجل ذكر إذا وصف بالكمال. وفي مادة: ذكر، ورد «تُذَكِّرُ الْعُشْبَ، مَا غُلِظَ وَخَشِنَ، وَأَرْضٌ مُذَكَّرٌ: تَبَتُّ لَا تُذَكِّرُ الْعُشْبَ وَقِيلَ: هِيَ الْغَيَّ لَا تَبِتُ وَالْأَوَّلُ أَكْثَرُ (...)» وتُذَكِّرُ الْبَقْلَ، مَا غُلِظَ مِنْهُ وَالْمَرَارَةُ هِيَ (...)» والذكر والتذكير من الحديد: أَيْسَهُ وَأَشَدُّه وَأَجْوَدُهُ، وَهُوَ خِلَافُ الْأَنْثِ وَلِلْمُذَكَّرِ بِاسْمِ السِّيفِ مُذَكَّرَةٌ.

ولا يستغف من هذه الاستعمالات، المقابلة بين الكرم وعدم الكرم، أو تفصيل صفة على صفة، وإنما هناك ما يكون الوصف الأفضل له اللين، وهناك ما يكون الوصف الأفضل له الشدة. وقد ردت الإشارة إلى قول الأصمعي عن الأنثى والذكر في السيف الجيد «الأصمعي، الذكر من السيوف شفرته حديد ذكر، ومعناه أنثى، يقول الناس إنها من عمل الحزن»، مادة: أنث. والفتى، هذا لا يجعل الأنثى - فيما أرى - متعاقبة للكرم، فالمرأة أنثى، وقد أثبت لها ذلك «خلقت أنثى»، ولكنه يرى أن الصفات الفضلى للعقل والحسب هي أن يعسا بالشدة والصلابة. ومن هنا يأتي النفي أن يكون فيهما لين أو سهولة.

على أنه جدير الإشارة إلى أن الطاهر لبب، انظر إلى جذري كلمتي ذكر وأنثى ومشتقاتهما، وصنفهما في جدول مقسم إلى أربعة حقول تفصل بدلالات معينة والطريقة التي قسم فيها الدلالات أدت إلى نتيجة تجعل اللغة أساساً يوجد فيه جانب التحيز للذكر. مسؤولة لوجيا العقل العربي، الشعر العذري نموذجاً، ترجمة: مصطفى المنساوي ط ٢ (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر ١٩٨٨)، ص ص ١٥ - ١٨.

- ٤٣ - أبو فراس الحمداني، تحقيق: إبراهيم السامرائى، ط ١، (عمان، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٣م) ص ٦٦، ٦٧.
- ٤٤ - الشريف الرضى، ديوان الشريف الرضى (بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٠هـ - ١٩٦١م) النظر على سبيل المثال، رثاء أخته، ج ١ ص ١٥٩ - ١٦٤، ولعمري لأخيه عن ابنته ص ١٥٦ - ١٥٨، ورثاء ابنة سيف الدولة، ج ٢، ص ٢١٢ - ٢١٤.
- ٤٥ - الشريف المرتضى، ديوان الشريف المرتضى، تحقيق: رشيد الصغار (القاهرة: عيسى البابى الحلبي، ١٩٥٨م) على سبيل المثال، رثاء زوجته، ج ١، ص ٢٤٨، ج ٣، ص ١٩٠، ورثاء أخته ج ٣ ص ١٨٧ - ١٨٩.
- ٤٦ - ديوان سبط بن الصغانى، اهتمت بنسخه وتصحيحه د.س. مرجليوث (القاهرة: مطبعة المقتطف ١٩٠٣م) ص ٣٩٤، وانظر رثاء ابنة السلطان لسلج أرسلان بن محمود.
- فله ما أسودعت يا قبر من لقي
ومن كرم حد ومن نائل حمر
نوى بك من لو جاوز النجم قدسه
لرأت به الألفلاك لمرأ على فخر
- أيضاً انظر رثاء ابن مزاحم القسطنطيني (ت ٤٢١هـ) للسيدة أم هشام أمير المؤمنين، ديوان ابن مزاحم القسطنطيني، تحقيق: محمود على مكى ط ٢، (بيروت: المكتب الإسلامى ١٣٨٩هـ) ص ٩٨ - ١٠٢ وانظر صفات الإجازة والكرم ص ١٠٠ و ١٠١.
- ٤٧ - ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تحقيق: حسين نصار (القاهرة: وزارة الثقافة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ج ٦ ص ٢٣١٢، الأبيات ٢٠١ - ٢٠٣.
- ٤٨ - ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تحقيق: إكرم البستاني، (بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م). انظر في رثاء أم المقتصد، ص ٢٦٤، ٢١٥، وفي رثاء أم ابن جهور، ص ٢٠٤.
- ٤٩ - ديوان النابغة، ص ١٤٠.
- ٥٠ - شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، (بيروت: دار إحياء التراث العربى د.ت)، ص ٨٣، ٨٢، ١٩٨، ١٩٨.
- ٥١ - ديوان الفراءى، [ط بيروت]، ج ١ ص ٣٧٩، ٩٧، ٨٢، ٢٩٢.
- ٥٢ - ديوان جرير، (بيروت: دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤) ص ٣٥٠، ٣٠٧، ٤١٢. ودورة بنت مراكات أم النضر بن كنانة وهو أبو قريش، كما يذكر المبرد في إشارته إلى هذه القصيدة، الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصرف، تحقيق: زكى مبارك، ط ١، (القاهرة: مطبعة مصطفى البابى الحلبي ١٣٥٥هـ - ١٩٣٦م)، ج ٢، ص ٤٨٩.
- ٥٣ - شعر الأحرص الأنصاري، ص ١٤٧، ٩٧. وقد ورد في ص ٩٧، هاشم (١) نقلاً عن الأحماني أن عبد العزيز بن مروان كان يطلب من الشعراء أن يذكروا أمه في مدحه لشعرها.
- ٥٤ - ديوان حسان، ص ٩٧.
- ٥٥ - محمد بن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، قرأ وشرحه، محمود محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة المدني د.ت)، ج ١، ص ٤٤٢.
- ٥٦ - أساس البلاغة، مادة: كعب.
- ٥٧ - ديوان الراعي، ص ٤٧.
- ٥٨ - ديوان جرير، ص ٧٧.
- ٥٩ - المفضليات، ص ٤٢١.
- ٦٠ - ديوان الفراءى، ط بيروت، ج ٢، ص ٨٤.
- ٦١ - من الأمثلة على ذلك، شرح شعر زهير بن أبى سلمى، في قصيدته «صحا القلب من سلى وأقصر باطله»، ص ١١٢، وديوان كعب بن زهير، ص ٤٤.
- ٦٢ - الحسن بن هانئ أبو لؤس [ت ١٩٦هـ - ٤٢]، ديوان أبى لؤس، (بيروت: دار الكتاب العربى د.ت)، ص ٤٨١ «نقول التي عن بيتها خف مركبى»، وأبو تمام، ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبد همام، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤)، وأخاذهلى ما أحسن الليل مركباً، ص ٢١٨، ٢٢٠.
- ٦٣ - ديوان المصنوع، ج ١، ص ٢١٠ - ٢١٧.
- ٦٤ - القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنفا، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر [نسخة مصورة عن المطبعة الأميرية] د.ت)، ج ٨، ص ١٨٧.

- ٦٥ - ديوان المصطفى، ج ١، ص ٨٨.
- ٦٦ - الخرواند على ذلك كثيرة جداً، منها على سبيل المثال: شعر بشار بن برد، وأبي المعافرة، والعباس بن الأحنف، والبحري.
- ٦٧ - الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، (القاهرة: مكتبة الخانجي د.ت)، ج ٤، ص ١٧١ - ١٧٨.
- ٦٨ - القلي، كتاب فلي الأمانى والوفاء، ص ٢٢٠ ويذكر القلي أن الزبير أشهد أبيات (رواها له).
- ٦٩ - انظر الرسالتين المتبادلتين بين محمد بن عبد الله بن الحسن وأبي جعفر المنصور حول الأمهات، عن ابن عدي، العقد الفرید، شرحه وضبطه وصححه.. أحمد أسن، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري (القاهرة: لجنة الفكايف والترجمة والنشر ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م)، ج ٥، ص ٧٩ - ٨٣. خاصة ص ٨٢، ٨٣. حيث الحديث عن أمهات الولد، وعن كون المرأة تنقص كثيراً عن الرجل.
- ٧٠ - زهر الآداب، ج ٤، ص ٣٦٦، ٣٦٨، ويبدو القهظة بالمولودة كأنها نوع من تهدة الحاطر، ص ٣٦٩.
- ٧١ - العمد، ج ٢، ص ١٥٣.
- ٧٢ - البحري، ديوان البحري. حققه وشرحه وحقق عليه، حسن كامل الصيرفي، (القاهرة: دار المعارف ١٩٦٣ م)، مج ١، ص ٤٠ - ٤١، والقصيدا لبدا ص ٣٩.
- ٧٣ - راجع ديوان الفزوقي، ط بيروت، ج ١، ص ٣٧٩ - ٣٨٠ منها البيت:
- أجار بنات الواقفين ومن يجر
على الفقر يعلم أنه غير مظهر
- ولو كان المشهور في عصر الفزوقي أن سبب الولد في الجاهلية شيء آخر غير العيلة، لما كان مجال الفزوقي للفتاخر بأن جده كان يملك المال لإنقاذ المؤذلات
- ٧٤ - انظر محمد بن حبيب (ت ٢٤٥ هـ)، كتاب من نسب إلى أمه من الشعراء، ضمن فواقر المخطوطات، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، (القاهرة: مكتبة الخانجي ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م)، ج ١، ص ٩٤. وانظر ما ذكره الجاحظ من أن العرب ينسبون إلى الأم إذا كانت ذات نباحة حتى وإن كان الأب ليها، البرصان والمرجان والمصان والحرلان، تحقيق محمد مرسى الخولي، (القاهرة: بيروت، دار الاقتصاد للطبع والنشر ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م)، ص ١٢٠.
- ٧٥ - هناك لابن الرومي نعتية بالبيت في مقطوعتين في كليهما يبدو نوعاً من تطبيب الحاطر بموت البيت زهر الآداب ج ٢، ص ٤٩٤، ٤٩٥. وهناك أبيات لإسحاق بن خلف (ت نحو ٢٣٠ هـ) - وهو كما يذكر الزركلي في الأهلآ من أهل الفوعة ومعاشره الفطارة - برئ فيها ابنة أخته وكان تبناء، يبدو فيها الصراع بين حبه لها وحقوله عليها من الحاجة لو مات وتركها وهي صغيرة. زهر الآداب ج ٢، ص ٤٩٦. على أنه تجدر الإشارة إلى رجل لميل إلى حلقة للمري (ت نحو ١٠٠ هـ) بقول له:
- إني وإن سب إلى المهر
كف وعيدان ودود عثر
أحب أسهاري إلى القبر
- لكن هذا يشير إلى التعلل على الصبر للمري، أكثر مما يشير إلى الرغبة في موت البيت، إذ المقابلة ترد هنا بين المال والقبر، وليس بين حياة البيت وموتها. وعقل بن خلف تروي عنه أخبار تشير إلى أنه، وتكرره على الهجاء حتى وإن كانوا أولاد خلفاء، فهو يقول لأحد خلفاء بني أمية وقد خطب إليه: جنى هجاء ولنكف العقد الفرید، ج ٦، ص ٩٩، ٩٨، وأيضاً ج ٢، ص ١٩٠ - ١٩١، ١٩٢. أمالي الشريف المرتضى، ج ١، ص ٣٧٣، ٣٧٤.
- ٧٦ - رسائل الجاحظ والنساء، ج ٣، ص ١٥١، ١٥٢.
- ٧٧ - إن ما ورد في الشعر أو في الكتابات الشعرية الأدبية لا يقدم حكماً على ما هو موجود في الواقع. إن شعر زرار قباني، على سبيل المثال، لا يمكن أن يقدم صورة صحيحة وثامة عن مكانة المرأة العربية في عصرنا الحاضر. وتبع مكانة المرأة في المجتمع وفي الأوساط الأدبية في عصر مختلف بحاجة إلى مزيد من البحث التاريخي. وقد أوردت هزرة المانع أسماء عدد ليس بالقليل من النساء المشهورات بالعلم أخذ عن بعضهم بعض العلماء المشهورين مثل السيدة نفيسة بنت أبي محمد الحسن بن زيد (ت ٢٠٨ هـ)، التي أجازت الشافعي، وزين بنت الشمرى (ت ٥٢٤ هـ) التي درس لديها ابن خلكان، ومثل شهيد بنت أحمد (ت ٥٧٤ هـ) التي تروي عنها ابن الجوزي.
- Azoezah A. ALimana Historical and Contemporary Policies of Women's Education in Saudi Arabia Ph.D distation, University of Michigan 1984, pp. 46 - 51.
- ولا يهدف البحث الحالي إلى استعمال ما جاء في الشعر العربي والنقد وثيقة تاريخية بين المؤلف من المرأة، ولكن يهدف إلى النظر في الشعر والنقد وملاحظة مدى الانفتاح والاختلاف بينهما فيما يتعلق بالمرأة. انظر نقاش جابر عصفور لأراء طه حسين النقدية حول الأدب وصلاته بالمجتمع والتاريخ، جابر عصفور، المرأة المجاورة، دراسة في نقد طه حسين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠ م)، ص ١٢٥ - ١٢٩، ٣٠٠، ٣٠١.
- ٧٨ - ابن هبة، عيون الأخبار، ج ٤، ص ١١٩.

- ٧٩ - رسائل الجاحظ، ج ٣، ص ١٣٩ - ١٥٩، ج ١، ص ١٤٣ - ١٨٢.
- ٨٠ - ابن عبد ربه، كتاب العقد الفريد، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٨ - ١٩٤٩ ج ٦، كتاب المراجعة العامة في النساء وصفاتهن ٨٢ - ١٤٢.
- ٨١ - على سبيل المثال، انظر: العقد الفريد، باب الوفود، ج ٢، ص ١٠٢-١١٩.
- ٨٢ - في اللغة الإنجليزية مثلاً لفظة المرأة woman يحمل ضمن دلالات: المحبقة mistress والمطلقة paramour. انظر: The American Heritage Dictionary of the English Language (Boston, Massachusetts: Houghton Mifflin Company, 1979).
- ٨٣ - الفرزدق، ديوان الفرزدق (بيروت، دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م)، ج ١، ص ٤٢٢، ٤٢٣.
- ٨٤ - ديوان جرير، وانظر ابن سلام، طبقات ج ١، ص ٤٥٦.
- ٨٥ - الفرزدق، ديوان الفرزدق (بيروت، دار صادر، ودار بيروت، ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م)، ج ١، ص ٤٢٢، ٤٢٣، وط الصاوي ٥٢٣/٢. وانظر القطعة في كتاب الأشباه والنظائر، ج ٢، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ حيث ترد ثلاثة أبيات لا توجد في الديوان وهي:
- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| تهز السيوف المشرفيات دونه | حسنا عليه أن يذل ويغرعا |
| ولا يشهد الهيجا ولا يحضر الندى | ولا يصبح الشرب للمنام المشمعا |
| بلى يلد النسائي القطير محله | وبوره المسال القليد المنعما |
- وذكر صاحب الكتاب أن البحري حول على معنى هذا الشعر في قصيدته السابقة (ص ٢٣٧) كما يشير إلى أن هذا المعنى قليل في الشعر جدها ص ٢٣٨. واستبعد من خلال ملاحظة أسلوب الفرزدق اللغوي، ومن خلال سياق القصيدة أن تكون هذه الأبيات للفرزدق، وكيف يتحدث الفرزدق عن ولادة «الناسي الشطير محله» وهو يتحدث عن زوجه ومن تلده هو ابنه.
- ٨٦ - انظر ما سبق حول من يصح أن يكنى عليه هاشم ١٢. وانظر الفرزدق نفسه، الديوان، ج ١، ص ٢٣٥.
- | | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| أما ترين أبا حفص فقد رزئت بالشام | إلا فارتكت البأس والمطرا |
| إن الأراسل والأسماعم إلا هلكتوا | والخيل إذا هزمت تبكى على عصرا |
| ما مات مثل أبي حفص للمحمة | ولا لطالب معروف إذا انشعرا |
- وكذلك ج ١، ص ٢٧١: «لهيك على سلم يديم والناس»، وأيضاً ج ١، ص ٢١٦، ٢١٨، ج ٢، ص ٦٥ و ٦٦ في رثاء أبي غالب.
- ٨٧ - قد يكون وراء هذه الأبيات سبباً معنياً، راجع ابن سلام، المرجع السابق، ص ٣٧٩.
- ٨٨ - يظهر هذا في غير الشعر، انظر الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ)، الكشاف عن حقائق التعريف وهيون الأقاويل في وجوه التأويل. (بيروت، دار المعرفة د.ت) والنص هو «لأن الأمة مخدومة مخفوض لها جناح الذل والزوجة مستخدمة متعرف فيها بالاستقراض وغيره كالمملوكة وهي حالمة متفانعة». وقد ورد في سياق تفسير الآية ٤١، سورة الأحزاب.
- ٨٩ - قد يكون وراء هذه الأبيات شبه هجاء. راجع ابن سلام الذي يذكر أن أهل حضرة ادعوا موتها، المرجع السابق ص ٣٩٧. وإلا فهناك أبيات للفرزدق بمدح فيها حضرة يشير إلى احتمال اتقاء لها،
- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| لو أن حضرة هجرني كما زعمت | أن سوف تفعل من يذل وأكرام |
| لكنك أطرح من ذي حلقة جعلت | في الأنف ذلّ يتقواء وترسام |
| عسيلة من بني شيبان | دهائم للملح من آل حمام |
- الديوان بيروت، ج ٢، ص ٢٩٥، وط الصاوي ٢/ ٤٤٠.
- ٩٠ - ديوان هروء بن الورد والسجوال، ص ٥٨.
- ٩١ - للفرزدق نفسه أبيات يبدو فيها هذا واضحا:
- | | |
|----------------------------|---------------------------|
| أما بنوه فهدت شمسهم | وشفمت بنت منظور بن زهنا |
| ليس الضعيف الذي يهيك مؤنرا | مثل الضعيف الذي يهيك عرنا |

- ٩٢ - عبدالله الغامدي، مثلاً.
- ٩٣ - هناك رأى ينسب لابن المقفع يقول فيه: إياك ومشاورة النساء فإن رأيهن إلى أذن، وعزمهم إلى وهن، ومن المفضل أن يكون أئمة من آثار الثقافة الفارسية، هيون الأعيان، ٧٨/٤.
- ٩٤ - رسائل الجاحظ، ج ١ ص ١٤٨، ص ١٤٧.
- ٩٥ - راجع مثلاً ما جاء في كتاب الفاج المنسوب إلى الجاحظ، تحقيق أحمد زكي باشا (القاهرة المطبعة الأميرة ١٣٢٢ هـ)، ص ٨٣.

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد وادایرة المعارف اسلامی

